الأدب والحياة

تأليف
د. محمد عنانى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٣

تصميم الغلاف
والإخراج الفنى

نجوى أنور شلبى

الأدب والحياة

تصدير

تتناول هذه المقالات المنوعة موضوعات تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً ولكنها لا تخرج في النهاية عن محور واحد هو الأدب باعتباره ظاهرة إنسانية ، ومن ثم فهي تدور كذلك حول الإنسان الذى يكتب هذا الأدب أو يقرؤه أو يتجسد فيه !

وباستثناء المقالات الست (٤٢ — ٤٧) التى نشرت فى الأهرام المسائى فى باب « أحاديث الأحد » نشرت جميع هذه المقالات فى صحيفة الأهرام الصباحية يوم الجمعة فى عمود « الأسبوعيات » على مدى سنوات طويلة — من آخر ١٩٨٦ إلى آخر ١٩٩٢ — مع توقف أثناء حرب الخليج استمر عاماً وبعض عام ، بسبب الغصة التى ترسبت فى حلوق كتاب العربية المؤمنين بها .

وسوف يلاحظ القارىء أن المقالات تتسم بالايجاز الشديد الذى يفرضه ضيق المساحة فى الصحيفة اليومية ، ولذلك فأنا أعتذر مقدما عن عدم الاسترسال في الموضوعات التي تقتضى الإسهاب ، ولتعويض ذلك أدرجت المقالات التى تشترك فى طرح فكرة بعينها بترتيب نشرها فى الأهرام كى أُيسّر على القارىء متابعة الفكرة ، ولا شك أنه سوف يلحظ هذا الاتصال الداخلي فيما بين المقالات ولن تفوته الاشارات الصريحة إلى مقال سابق أثار بعض الضجيج فاقتضى الإيضاح . كما

سيلاحظ القارىء عدم وجود بعض المقالات التى طالعها فى « أسبوعيات الجمعة » فى هذا الكتاب ، وربما ضحك من السبب الذى سأورده له وهو ضياع أصولها من مكتبتى وتقاعسى عن بذل الجهد فى البحث عنها فى أرشيف الأهرام !

وأهم ما أود أن يذكره القارىء هو أن هذه المقالات ، على ما يبدو بها من سمات الصحافة السريعة ، ليست خطرات عابرة أو غير محققة، بل هى نتيجة التفكير المتأنى والبحث المحقق ، وكل ما بها من معلومات صحيح وموثق ، من أسماء الكتب والمؤلفين إلى الذكريات المرتبطة بالحوادث والأشخاص ، سواء فى مصر أم فى الخارج . وهذا هو الاتجاه الذى سار فيه عمود « الأسبوعيات » منذ أنشأه محمد زايد ورعاه ونماه الصديق الأديب سامى خشبة . وقد كنت أفضل أن أطلق على الكتاب عنوان « أسبوعيات » بغية إحالة القارىء إلى أصول المقالات ، ولكن هذا العنوان ليس من حقى، بل من حق كل من أسهموا فى الكتابة بهذا العمود على مدى السنوات السبع الماضية .

وسوف يلاحظ القارىء أننى أدرجت مقالاً بقلم الدكتور لويس عوض عن أحد أعمالى المترجمة ، وردى عليه ، ثم رثائى له ، انطلاقاً من روح التلمذة الحقة التى ربطت بينى وبين هذا العملاق الشامخ ــ رحمه الله رحمة واسعة . وأخيرا فلن يعدم القارىء بعض الهزل فى ثنايا الجد ، وبعض التفاوت فى النبرة (TONE) أو النغمة من مقال إلى مقال.

أرجو أن يقبل ذلك من باب التسلية والتسرية . فكتب المقالات تشبه ــ فى أحسن حالاتها ــ الحدائق التى تضم الحشائش والأعشاب إلى جانب الزهور والفواكه ! فليقطف القارىء ما يجده من زهر وثمر، وليضرب صفحاً عما يصادفه من عشب وكلأ ! فهذا أقصى ما أتمنى .

محمد عنانى

القاهرة ــ ١٩٩٢

الأدب العربى بين المحلية والعالمية

معنى العالمية

منذ عدة أعوام رأيت إعلانا عن أحد الأفلام المصرية يتضمن الإشارة إلى ممثلة «عالمية» — وراعني أن تشترك إحدى فنانات العالم الكبار فى فيلم مصرى ينطق اللغة العربية وأن يوضع اسمها فى ذيل قائمة الممثلين مسبوقا بعبارة «بالاشتراك مع النجمة العالمية» ـ وجعلت أتأمل الاسم أياما (وقد علق بذاكرتى بعد أن رأيته كثيرا) وقررت أن أسأل عنه أحد الأصدقاء الذين تخصصوا فى نقد السينما . ولم أجد عنده اجابة لسؤالى فقصدت صديقا آخر أعرف فيه المعرفة الموسوعية فأنكر هو الآخر ، وكثرت تساؤلاتى حتى يئست وكدت أنسى الموضوع تماما — ثم جاء يوم قابلت فيه أحد المشتركين فى الفيلم وكان يحضر معى عرضا مسرحيا فسألته فقال لى ببساطة ودون اكتراث ـ نعم .. إنها اسبانية وقد رحلت ! فألححت عليه أن يشرح لى الموضوع فلم يزد على أن قال انها فعلا ممثلة ولكنها من الطبقة الثالثة أو الرابعة وسوق السينما فى اسبانيا « نائم » !

وفتحت هذه العبارة بابا أمامى كنت أغلقته من سنين وهو معنى «العالمية » الذى اختلط فى الأذهان ـ كما تبين هذه الحادثة ـ بمعنى كل

أجنبى وخاصة كل ماهو أوربى أو أمريكى (بالتحديد) ــ فنحن نتردد فى أن نطلق على الأسترالى أو النيوزيلاندى ولا أريد أن أذكر أحدا من بلدان العالم الثالث (أو البلدان النامية كما يسمونها) لفظ عالمى ، اذ تقتصر العالمية فى لغتنا ومفهومنا واصطلاحنا على أبناء الدول الكبرى وخاصة منها الدول الاستعمارية التى حكمت معظم بلدان الأرض فى فترة ما من تاريخنا الحديث . أقول بابا كنت أغلقته من سنين لأننى كنت لا أريد أن أصدق ما قاله أستاذنا الدكتور لويس عوض ذات يوم من أن الدول «المسيطرة» تفرض قيمها على غيرها ، ومثلما تتفوق عسكريا واقتصاديا تستطيع أن تتفوق ــ على الأقل من الناحية المادية ـ فى نشر أدبها وفنونها وثقافتها . كنت لا أريد أن أصدق ذلك إما لنزعة براءة لم تفتأ تعاودنى وإما لإيمان بقيمة الفن الجميل والأدب الراقى الذى قرأت كثيرا من نماذجه بغير العربية ، ولكن الباب انفتح الآن ولم أعد بقادر على اغلاقه ـ فما الذى يجعل الأدب عالميا ؟

التساؤل الأول ـ لا شك ـ هو ما معنى العالمية ؟ هل معنى أن تكون ثمة رواية عالمية أن العالم يقرؤها ؟ أى أنها تتمتع بقدر من الاقبال الشعبى يتخطى حدود الاقليمية واللغة والثقافة وما إليها بحيث يقرؤها الناس فى كل مكان وبأى لغة ؟ (أيا كانت الأسباب الدافعة على ذلك) أم أن معنى العالمية هو أن ثمة خصائص فى العمل الأدبى أو الفنى تجعله قادرا على البروز بحيث ينتقل من حدود الاستمتاع المحلى به إلى آفاق العالم الواسع بلغاته وثقافاته المتعددة ؟

التفريق بين المعنيين هام . أما الأول ، وهو السائد ، فلا يقتضى بالضرورة امتيازاً فنياً خاصاً للعمل الأدبى بل ولا يقتضى احتواء العمل الأدبى على مادة انسانية أصيلة حافلة تتخطى به حدود اللغة التى كتب بها فإن هناك عوامل شتى تحدد اقبال الجماهير فى بلدان العالم المختلفة على عمل دون غيره ـ منها ارتباطه الوثيق بالثقافة التى نبع منها أى كونه وثيقة اجتماعية أو ثقافية يحتاج إليها من يريد التعرف على الحياة فى بلد ما .

وفى هذا الإطار تندرج أعمال أدبية كثيرة كُتبت بلغات متعددة ، ويقرؤها القارىء لا للاستمتاع الأدبى فى المقام الأول بل للتعرف على الثقافة أو الحضارة التى تمثلها ـ أيا كان حجم الدولة أو الأمة فى موازين القوة الدولية. ومن هذه العوامل أيضا ارتباط العمل بالجذور المشتركة للثقافة الإنسانية مثل الأساطير والحكايات الخرافية والرموز النفسية المستمدة من الوعى الجمعى (بل واللاشعور الجمعى) ـ وفى هذا الإطار تندرج الملاحم القديمة ، الشعبية منها والأدبية ، والمواويل والألغاز والقصص الشعبى وبعض الصور الدرامية الأولى التى مر بها المسرح عبر تاريخه الطويل ـ ومن هذه العوامل أيضا قدرة العمل على التسلية وهذه قيمة محدودة ـ فالأعمال الأدبية التى تعتمد على الاثارة أو الاضحاك أو على تصوير مشاهد الرعب ـ تعتبر أعمالاً ترفيهية بالدرجة الأولى وهى رغم اقبال العالم عليها لا ترقى إلى مستوى الأدب الرفيع . وقد حل محلها فى زماننا بعض مسلسلات التليفزيون الأمريكية ، وأفلام الهزليات ومسرح الهزل والقصص الرخيص وما إلى ذلك . ان تلك الأعمال تطبع وتكتب ويقرؤها الناس بلغات متعددة ولكنها لا تتمتع بالاعتراف الأدبى ولا يعيرها النقاد اهتماما كبيرا (مثل الروايات البوليسية مثلا) .

المعنى الأول للعالمية إذن لا يفترض معايير أدبية أو فنية ولا مادة إنسانية صادقة ترقى بالعمل الأدبى إلى مصاف الروائع . أما المعنى الثانى فهو الذى يعنينا وهو المعنى الذى يمثل صعوبة لا يمكن التهوين من شأنها .

لقد تحدثت عن المعايير الفنية والمادة الإنسانية . ولقد اقترنا فى حديثى اقتراناً وثيقاً ـ ولكن الواقع أن نسبة وجودهما معاً فى عمل واحد تتفاوت من عمل إلى عمل فلربما صادفت عملاً أدبياً حافلاً بالمادة الإنسانية نابضاً بالحياة البشرية التى يصورها وهو مع ذلك لا يخضع للمعايير الفنية التى أشرنا إليها ـ فما هى تلك المعايير الفنية ومَنْ الذى وضعها ، وكيف تتغير ـ إذا كانت تتغير ـ ومن الذى يغيرها ؟

إذا كنا نقيس الأدب بمقياس ذى شقين أولهما المادة الإنسانية التى تهبه حياته وعمقه والثانى المعايير الفنية « المتفق عليها » ـ فنحن نواجه فى الحقيقة معيارين لا معياراً واحداً ـ الأول إنسانى والثانى فنى ـ وإذا كان المعيار الإنسانى أيسر فى التعرف عليه فهو أصعب فى الحكم عليه لأنه لا يصل إلينا إلا من خلال الشكل الفنى ـ أى أنه يتحد به ولا يمكن فصله عنه ولذلك فإذا ركزنا على ما أصطلح على تسميته بالمعيار الفنى الذى يحدد الأدب الرفيع استطعنا أن نرى الشكل والمضمون معاً .

وأول ما ينبغى أن نثبته هو أن المعايير الفنية نسبية وليست مطلقة أى أن تحديدها يتغير من عصر إلى عصر ومن نوع أدبى إلى نوع آخر بل ومن لغة إلى لغة . وتحضرني فى هذا المقام نظرية « النسبية النقدية » التي نادى بها فى الخمسينات البروفيسور (بوتل) وعرضت لها في كتابي « النقد التحليلى» (١٩٦٣) ومفادها أن معيار تحديد الأدب الرفيع يستند إلى ما اتفق عليه النقاد « المحترمون » فى أى عصر من العصور وأى مكان وأى لغة ـ وما وصفوه بأنه جدير بالبقاء . ولكن ـ كيف نحدد أولئك النقاد

«المحترمين » ؟ هل هم مثلا مَنْ كتبوا كتبا ضمنوها اختياراتهم لشعر الأقدمين أو المعاصرين كصاحب ديوان الحماسة أو المفضليات أو يتيمة الدهر أو العقد الفريد أو المستطرف أو حتي لصاحب « الكنز الذهبى » الانجليزى وغيرهم ؟ أم أنهم النقاد الذين قدموا نظريات فى اللغة والأدب مستشهدين بشعر السلف أو « محاسن أهل العصر » (الجاحظ وابن الأثير وقدامه وبشر والثعالبى ومَنْ إليهم) ؟ أم تراهم نقاد اليوم أى نقاد المتابعة REVIEWERS الذين يقدمون الأعمال الأدبية فى الصحف والمجلات ويعلقون عليها تعليقات تتضمن أحكاماً بالرفض أو القبول وقد تتضمن بعض التحليل الفنى أيضا ؟ وأخيرا ألا يمكن اعتبار الفنانين أنفسهم والأدباء بما لهم من نظرات فى إنتاج بعضهم البعض نقاداً ؟ ألا يمكن اعتبار أحكام أبى العلاء علي المتنبى (وتعصبه له) أو أحكام تشيخوف على جوجول أو وردزورث على ملتون وسبنسر آراء نقدية قد تبين لنا بعض الجوانب الفنية فى فن هؤلاء وقد تفيدنا فى فهم التيارات الأدبية التي ينتمون إليها جميعا ؟

الحق أن النظرية ــ علي وجاهتها ــ ليست مطلقة الدقة . فربما اتفق النقاد أيا كان تعريفنا لهم على تمجيد عمل أدبى فى زمن ما ومكان ما ثم طواه النسيان ، ولم يعد بقادر على تخطى حدود عصره ومكانه . فالنقد علم لا يتمتع بالاستقلال عن سائر المعارف الإنسانية ويتغير بتغيرها ولا أقول إنه « يتقدم » بالضرورة إذ أن ازدياد القدرة على التحليل الفنى مثلا أو على ربط الأدب بسياقه الإنسانى أو الاجتماعى لا تعنى بالضرورة نضجا فى التذوق أو عمقا فى الفهم ، وربما استطاع ناقد قديم أن يصل إلى نفس النظرات النقدية فى عمل ما دون استخدام الوسائل الحديثة بل ربما استطاع أن يتفوق على بعض المحدثين بادراكه جوهر العمل اعتماداً على الحس الصائب وحده دون التحليل المنطقى وما إليه من وسائل النقد الحديث أضف إلى هذا أن النقاد بشر ــ فهم قد ينخدعون بمظهر ما من مظاهر العمل وقد تضللهم أشياء أبعد ما تكون عن الاعتبارات التى ألمحنا إليها

فيصدرون أحكاما قد تتناقلها الأجيال من بعدهم على أنها مقدسات ـ وهل منا من لا يذكر الأقوال التي شاعت في كتب النقد ـ والتي دهشنا لها في صبانا ثم تقبلناها دون مناقشة ـ مثل ـ « هذا أشعر بيت قالته العرب » ـ أو « أمدح بيت » وما إلى ذلك ؟ وما يقال عن القدماء يصدق على المحدثين.

فإذا التفتنا إلى الجانب الآخر للنسبية النقدية وجدنا عدداً من العوامل لا يمكن اغفالها فى هذا العصر الذى تتحكم فيه أجهزة الاعلام ، وتتحكم فى أجهزة الاعلام فيه قوى اقتصادية وسياسية لا سبيل إلى انكارها. وأجهزة الاعلام فى أبسط صورها تتمثل في القدرة على اشاعة أنماط وموضوعات فنية بحيث تصبح معيارية ـ أى أنها تتحول إلى مثل يحاكيها الناشئة وتشكل أذواقهم الفنية أو تعدلها على الأقل بحيث تخلق الجو المناسب لترويج أعمال فنية بعينها حتي إن سوق الأدب قد أصبح ـــ شأنه شأن كل سوق ـــ يخضع للعرض والطلب ، وما علي الأجهزة الأدبية ـــ كما ذكر الدوس هكسلى فى مقاله «كتاب وقراء » إلا أن تعمل على ايجاد الطلب الذى يضمن رواج المعروض ! ولا شك أن النقاد على المستوى الاعلامى أحيانا يصبحون ـــ دون أن يدروا ـــ مروجين لبضاعة قد تكون وقد لا تكون أنموذج الأدب الرفيع . فإذا أخذنا في اعتبارنا التوسع الهائل والتشعب والتنوع الذى طرأ على أجهزة الاعلام أدركنا مدى خطورة الدور الذى تلعبه فى تحديد المعايير الأدبية . وهذه الأجهزة فى مجموعها تشكل ما يسمى بالمؤسسة الأدبية التى تمتد من الجامعات وما يقوله الأساتذة فى قاعة الدرس وفى الكتب ، إلى الصحف وما ينشر فيها ، وأخيرا إلى الإذاعة والتليفزيون .

وتصب كل العوامل آخر الأمر في صورة المؤسسة الأدبية العالمية ، أى أن ما ينطبق على بلد بعينه يمكن أن ينطبق على أشكال الأدب وفنونه فى العالم الذى يفقد اتساعه كل يوم ويضيق باطراد حتى لربما قرأت رواية صدرت فى بلد بعيد قبل أن يقرأها أبناء ذلك البلد ! والمؤسسة الأدبية العالمية جهاز معقد في تركيبه وأدائه ، بسيط في مفهومه وجوهره ، فهو يعنى باختصار أن هناك جهازاً غير مرئى يتكون من المعايير التى نحكم بها

على الأدب ، ويعتمد على الأعمال الأدبية التى ورثها العالم الحديث من أوربا . وهذا الجهاز لا يتكون من معايير فحسب ، بل هو يتضمن قيما معينة ليست فى حقيقة الأمر قيماً إنسانية خالصة ولكنها قيم اجتماعية وسياسية واقتصادية . ولذلك فربما فرضت المؤسسة عملاً أدبياً أو رفضته بسبب المقاييس الفنية الدقيقة أو المادة الإنسانية التى تحدثت عنها أولا . وربما كان خير مثال على وجود هذه المؤسسة هو لجنة ترشيح المؤلفين لجائزة نوبل . فهو مثل ملموس واضح إذ لا يمكن للجنة أن تختار الا الأعمال التى تجسد القيم التى فرضها عالم القوة فى أوربا على الدنيا . ولكن الأمثلة الأخرى كثيرة ، وهى لا تعنينا بقدر ما يعنينا وجود الجهاز غير المرئى . فكيف يعمل هذا الجهاز وما سبيل الأدب العربى إليه ؟

البطولة والتَّمَيُّزُ العنصرى

عندما كان الشعراء العرب فى الماضى يجتمعون لدى الحاكم ليتطارحوا الشعر ، كان ينصبون أحدهم حكماً ، وربما كان شاعراً أقل شأنا بل ربما لم يكن شاعراً بالمعنى المفهوم ، بل مجرد عالم باللغة وتاريخ الأدب، ولكن أهم صفة ينبغى أن يتصف بها هو علمه بالمعايير الفنية التى يقاس بها الشعر الصادق ووعيه واستيعابه التام لقيم العرب أو للقيم والمفاهيم التى يحب العرب أن تسود ، أى أنه كان ممثلاً للمؤسسة الأدبية العربية . وعندما تجتمع «لجنة القراءة» — أى اللجنة التى تختص بفحص النصوص الأدبية اما للتمثيل أو للإذاعة أو للنشر — فإنها تمثل أيضاً المؤسسة الأدبية فى مكان محدد وزمان محدد وعندما «يقرر» الأستاذ فى الجامعة «تدريس» رواية بعينها للطلبة فإنه أيضا — فى غالب الأحيان — يمثل المؤسسة الأدبية التى ينتمى إليها فى زمانه — وذكر القارىء فى هذا المجال هو المفتاح الوحيد لادراك مدى سلطة هذه المؤسسة التى نعيش جميعا فى ظلها دون وعى كامل .

إن الطفل الذى يفتح عينيه على كتاب من قصص البطولة — سواء كانت هذه القصص خيالية أم واقعية — يتشرب إلى جانب المتعة الفنية قيم البطولة ومفهوم البطولة . وإذا كانت هذه القصص بوجه عام تنزع إلى المبالغة أحياناً فى تصوير قدرة الإنسان على تخطى الصعاب ، وتحقق فى الخيال ما يصبو اليه الإنسان فى دنيا الواقع ، فهى تتفاوت فى تصويرها وتحديدها لما يكمن خلف البطولات الفردية أو الجماعية من قيم . فكل شعب له القصص التى تمجد تاريخه ، وهذه القصص شائعة على المستوى الشعبى ، بل ان بعضها مكتوب شعراً وتحول إلى ملاحم تروي وتتناقلها الأجيال ، ولكن المجد باعتباره قيمة مطلقة يرتبط بقيم أخرى من حق أجيالنا الجديدة أن تعيد النظر فيها . خذ مثلا قيمة الانتصار على الأعداء باعتباره قيمة فى ذاته : إنه يرتبط بمفهومنا للأعداء . مَنْ هو العدو ؟ إن العدو فى التاريخ الأدبى ليس دائما الطاغى الباغى أو المعتدى الآثم ! إنه أحيانا شعب آمن مسالم يتعرض للغزو والسلب والنهب ، وكم من قصص البطولة ما يصور الغزاة الفاتحين أروع تصوير ويسبغ عليهم من هالات المجد ما يعجز اللسان عن وصفه ! حقيقة إن الناشئة فى بلد ما يحتاجون إلى ما يذكى فيهم حب الوطن والاعجاب والاكبار لأبناء وطنهم من الأسلاف الميامين ، ولكنهم فى غمرة ذلك الاعجاب وفى انتشائهم بما يدف فى جوانح قصص البطولة من مشاعر ، يتشربون قيماً أخرى مثل الإيمان بتميز الجنس الذى ينتمون اليه على سائر الأجناس وحقه فى السيطرة على سائر أمم الأرض — مثلما حدث فى تاريخ أوربا الحديث ! وربما لم يكن الامتياز العنصرى هو القيمة الصريحة — ولكن امتياز الأمة (الذى يرجع فى جذوره إلى امتياز القبيلة أو حتى العشيرة) يوصى به ويعمل على غرسه . وإذا كان الأدب الأوربى يحفل بمثل هذا اللون من القصص ، الشعرى منه والنثرى ، فالأدب العربى لا يخلو منه ، وحسبنا أن ننظر فى أيام العرب (فى الجاهلية مثلا) حتى نرى نماذج ساطعة منه . قد يقول قائل إن القهر والبطش الذى تصوره هذه القصص التى حفظها لنا تراثنا الشعرى كان انتقاماً لضيم وقع ،

أو ثأرا لهزيمة سابقة حلت بالقبيلة ، ولكن قيم الثأر والانتقام فى ذاتها ليست بالقيم الإنسانية العليا أى أنها لا تبرر المذابح والسلب والنهب والسبى والاستذلال الذى يتلو النصر أيا كانت الذرائع التى يقدمها المدافعون عنها . (انظر قصة الصراع بين قبيلتى طسم وجديس فى اليمامة ـــ كتاب أيام العرب فى الجاهلية لجاد المولى) بل إن ملحمة الالياذة نفسها تقوم على قيمة قد يشك الباحث المحدث فى صدقها ، وهى الثأر من مختطفى امرأة . أن الملحمة تروى لنا حرباً ضروساً امتدت عشرة أعوام وقتل فيها الآلاف من أجل استعادة هيلين اليونانية من باريس الطروادى الذى اختطفها من بلادها وعاد بها إلى بلاده . والأسطورة التى تساندها أسطورة التحكيم بين جمال الربات الثلاث الذى قبله باريس ورشوتهن له ـــ تتضمن قيما لا يسع الباحث الحديث الا أن يعيد النظر فيها !

والنتيجة المحتومة لنزوع كل شعب وكل لغة إلى تمجيد البطولة فى الأسلاف فى قصص وشعر ومسرح هي ترسيخ قيم معينة فى وجدان كل أمة ـــ مهما صغر شأنها فى عالمنا الحديث ـــ مثل تمجيد القوة والغلبة ـــ وهى قوة عسكرية بالدرجة الأولى سواء كان المحارب يمتشق حسامه وينزل حومة الوغى بنفسه أم يضغط على زر آلى فى جهاز بالغ التعقيد ليطلق صاروخاً أو يلقى قنبلة ! والأدب الذى ينطوى على مثل هذه القيم قد يتفاوت من شعب إلى شعب فى دقة التصوير ورشاقة العبارة وإحكام البناء وما إلى ذلك من ظواهر الصنعة الفنية ، ولكنه فى النهاية يتصل بالشعب نفسه ـــ بتاريخه وثقافته التى تنتظم عدداً من القيم لا يكاد أن يكون عليها خلاف ـــ وفى وسطها عند المركز معنى البطل والبطولة !

ان تفسير الطاقة البطولية مرتبط بتراث الأمة الإنسانى ، وهو التراث الذى يستتبع مجموعة من التقاليد والأعراف والقيم تصبح علماً على الأمة. فالتقاليد العربية المعروفة مثل المروءة والشجاعة واكرام الضيف واغاثة الملهوف والوفاء بالوعد كلها ترتبط بصوره الإنسان المثالى ـــ أو البطل ـــ التى خلقها الأدب ، إستلهاماً للحياة وإلهاماً لها ، وتقاليد الغلبة والمخاطرة وارتياد

المجهول والاختراع والاستعمار ــ بالمعنى الحسن والمعنى السيء جميعاً ــ تمثل جزءا من صورة البطل في الأدب العربى . فالأدب الغربى يحفل بصور الأسفار البحرية واكتشاف الجديد وعمران الأرض وأمانة الكلمة ويدين ما على نقيض ذلك .

وإذا كانت آداب الأمم تشترك فى جوهر واحد هو الاحتفال بالغالب المنتصر فهى تتفاوت فى تفسير سر النصر والغلبة . فبعضها يرجعه إلى عبقرية علمية ، والبعض يرده إلى طاقات جسدية ونفسية ، والبعض الآخر يعزوه إلى قوى غيبية مثل الآلهة أو الأقدار، والأدب يتفاوت هو الآخر فى تصويره لهذه التفسيرات من عصر إلى عصر ، وقد استطاعت دول أوربا الحديثة أن تفرض على العالم تفسيرها الخاص لقوتها وغلبتها وأن تقنع كثيراً من الشعوب حديثة العهد بالاستقلال والنهضة بوجهة نظرها الخاصة فيما يمثل مقومات الانسان المثالى عبر العصور . وفى نطاق الدراسة الأدبية استطاع النقاد والمستشرقون أن يختاروا من آداب الأمم الأخرى ما يناقض مفهوماتهم تلك حتى يزداد وضوح الاختلاف بينهم وبين الآخرين ، وحتى يؤمن الآخرون أنهم قد تخلفوا عن ركب الحضارة للأسباب التى قررها الغرب ثم رسخها . فماذا فعل العرب ازاء هذا الأدب وماذا فعل المستشرقون بالأدب العربى ؟

القيم وعالـم اليــوم

إذا كانت صورة البطولة وقيمها وما ارتبط بها من تفسيرات تمثل جانباً مهماً من التراث الأدبى الانسانى ، فإن ثمة صوراً وقيماً أخري لا تقل عنها أهمية ، تتضمنها علاقة الرجل بالمرأة وتفصح عنها شبكة العلاقات الاجتماعية المعقدة وبخاصة ما ينبع فيها من النظام الاقتصادى والأوضاع السياسية ويصب فيها . وفى هذا جميعاً ينزع الأدباء الذين يحظون باعتراف المؤسسة الأدبية إلى بلورة قيم ومثل تتصل بمفهومهم للإنسان المثالى سلباً أم إيجاباً ـ فادانة الجريمة موضوع عالمى لا خلاف عليه ولكن ما يعتبر جريمة فى مجتمع قد لايعتبر جرماً فى مجتمع آخر ، وما يتفق الجمهور عليه فى زمنٍ ما قد ينبذه الجمهور فى زمن لاحق . ولهذا وجدنا من الأدباء الكبار مَنْ يطويهم النسيان بعد فترة أو مَنْ لا يحظون بأى اعتراف بهم فى حياتهم على الاطلاق لخلاف فى المفاهيم والقيم مع المؤسسة الأدبية .

القضية لا تقتصر اذن على الشكل الفنى أو على جوانب الصنعة مهما بلغت أهميتها (والحق أن لها أهمية قصوى) بل إنها تتعدى ذلك إلى

ما يكمن خلفها من أحكام تستند إلى القيم والمفاهيم التى تحتفل بها المؤسسة الأدبية. ومن هنا جاء اصرار المؤسسة الأدبية العالمية على ترشيح أعمال معينة للشهرة والذيوع تمجد قيمتها وتحط من قيم الآخرين . وأقرب الأمثلة على ذلك صورة العربى أو المصرى في فن الرواية المعاصرة بالانجليزية ـ تلك اللغة التى كادت أن تصبح عالمية . فشخصية « على » العربـــى فى رواية (بوابة مندلبوم) للكاتبة الإنجليزية « إريس ميردوخ » تجمع كل الرذائل التى يدينها المجتمع الإنجليزى وعلى رأسها الكذب . والكذب الذى يلجأ إليه هذا الشخص يمكن تفسيره وتحليله بعدة طرق ، ولكن الكاتبة توحى من طرف خفى بأسباب معينة ترمى فى مجملها إلى إدانة الشخصية العربية وسلبها عنصرا من أهم عناصر مثلنا العليا وهو الوفاء . وأما ما يختارونه للترجمة إلى الإنجليزية من الأدب العربـــى فهو عادة مختارات قديمة من الأدب الجاهلى يبنون عليها نظريات وتحليلات تجعل من أدبنا مرادفاً لآداب الأمم القديمة ذات القيم والمفاهيم التى لم تعد تنتمى لعالم اليوم .

وأم الأرض « المتقدمة » تحتفل بما أسميته « عالم اليوم » فهو العالم الذى يسبغون عليه كل الفضائل ـ وأسماها وأرقاها فى نظرهم نظرة التشاؤم والسخرية من القيمة السلفية ، ورفض الدين ، والاحتفال بوحشة الفرد وعزلته فى عالم قاس مرير ، وما يستتبع ذلك من الإباحة ، والتركيز على أن الإنسان كائن ضعيف مغلوب على أمره ، وأن حريته موهومة ، وأن الكثير مما اعتاد اكسابه المعنى فى الحقيقة لا معنى له والفلسفات المختلفة التى نبعت من « عالم اليوم » تعمل على بناء عالم جهم قاتم الألوان ، يتوارى فيه الأمل أو ينحسر ، وتغرب فيه البسمات أو تفتر . وبعض كتابهم يدينون هذا العالم ـ بطبيعة الحال ـ ولكن الادانة تحمل فى طياتها معنى التقبل لأنها تؤكد ضرورة التعايش معه ، وايجاد بديل أو بدائل لما فقده الإنسان فى غمرة صراعه لتحقيق التقدم ـ والتعايش يحل بالتدريج محل العيش ليمثل أقصى ما يمكن لإنسان اليوم تحقيقه . وأما أولئك الكتاب

الذين ما زالوا يسبحون فى فلك الفضائل القديمة ، عامرة نفوسهم بالأمل ، زاخرة قلوبهم بالحب ، فهم يوصفون بالرومانسية وتخصص لهم أماكن نائية فى الكتب تتحول بالتدريج إلى زوايا نسيان .

وفى إطار هذه الحداثة ، أو ما أسميته « المودرنية » فى كتاب حديث لى ، تبرز عدة تيارات جديدة يعلى أحدها شأن الشكل الفنى إلى درجة التقديس ويلغى ما أطلقت عليه فى هذه المقالات اسم المادة الإنسانية . وهذا التيار يضفى على الأنماط الداخلية فى العمل الأدبى أهمية غير عادية ، بل يقول بقدرة البناء الداخلى على الايحاء وحده بالأفكار والمشاعر ، وبأن الشكل الداخلى لا يحتاج إلى مادة إنسانية صريحة لأنه يمثل ترجمة لهذه المادة ـ أى أن التجربة الانسانية أو الخبرة التى درجنا على اعتبارها مصدر المادة الانسانية تتحول إلى شكل ، فإذا ما استغرق هذا الشكل القارىء أو المتذوق انتقلت إليه التجربة أو الخبرة فى صورة فنية خالصة . ولا شك أن للفنون البصرية والسمعية تأثيراً كبيراً على هذا الاتجاه الذى يبرز بأوضح معالمه فى الشعر الحديث ، ولا شك أيضا أن لنظريات وحدة الفنون تأثيراً مباشراً على تطور هذا التفكير النقدى ، ولكننا رأينا منذ عهد غير بعيد من يضع له فلسفات مستقلة ، ومَنْ يقنن له تقنيناً نقدياً موغلاً فى الشطط ، محاولاً وضع أسس هندسية للبناء ، مستقياً من دراسات علم الألسنة الحديث (وهو علم ما يزال فى مرحلة التطور والتغيير) قوالب جامدة يصب فيها أى عمل بغض النظر عن مادته الإنسانية .

ولكن المودرنية ليست كذلك فى حقيقة الأمر ، إذ ما فتئت تتطور لتسمح بنشوء نظريات جديدة للقيم ، وتفسيرات جديدة لسعى الإنسان وموقفه من هذا الكون ، وتركز أيما تركيز على شبكة العلائق المتداخلة فى نطاق المجتمع والدولة ، انطلاقاً من نظرة متكاملة دينامية ، فأين نحن من هذا كله ؟ وهل استطاع أدبنا الحديث أن يكسر الأنماط السلفية ويخاطب وجدان إنسان عصر العقل والعلم ؟

لقد كنت من المؤمنين دائما وما أزال بأن الأدب العربى الحديث قد تخطى مراحل الاستكشاف الأولى وأنه وجد لنفسه طرقاً (لاطريقاً واحداً) يمتد من خلالها إلى وجدان العالم الجديد . وإذا كانت الأنماط الشكلية القديمة لم تعد تصلح للوصول إلى قلب الإنسان الحديث وعقله ، فإن الأشكال الجديدة لدينا تتفوق على مثيلاتها فى غالبية بلدان العالم ، وأنا أقول هذا دون مبالغة ، بعد أن أطلعت على آداب كثير من الشعوب مترجمة إلى الانجليزية (قد لا تكون النماذج المترجمة أفضل ما لدى تلك الشعوب ولكنها مؤشر على الاتجاه العام) والأدب العربى الحديث ، أيا كان غضبنا منه أو له ، منوع حافل ، وبه شتى التيارات التى يصفق لها العالم ويهلل ، رضيت المؤسسة الأدبية العالمية أم لم ترض. أما جوهر المشكلة فى نظرى فهو أننا لم نمسك بزمام المبادرة حتى الآن فى تقديم هذا الأدب إلى العالم . كيف نمسك بالزمام ؟ وكيف وفى أى صورة يمكن لنا أن نقدم هذا الأدب ؟

الأدب وحيــاة القارىء

إذا كـان الفن فناً فـلابد أن يتـخطى الزمـان والمكان ، فـأنماط الفن ومادته عالمية وهى تنبع من الإنسان وتصب فيه ، وقد تتفاوت من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى مجتمع وقد عكف النقاد على درس هذا التفاوت وتحليله ولم ينتهوا إلا إلى أن ثمة تيارات أو اتجاهات يمكن رصدها دون معرفة أسـبابها الحقيقية ، ولو أنهم يتفقون إلـى حد كبير علـى أن هذه التيارات لا يلغى بعضها بعضا ، وما قد يتذوقه إنسان اليوم قد يلاقى الفتور بل الرفض والنبذ من إنسان الغد ، وما قد يشيح عنه إنسان اليوم قد يسطع كالدر فى عصر لاحق. ولهذا كان (هازليت) يقول إن الفنون لا تتقدم بالمعنى الذى يتقدم به العلم (بمعنى أن الحقائق العلمية الجديدة تطمس ما كان يظن أنه حقيقة بالأمس) لأن العلم بطبيعته يطمس الجهل ! وقد طور هذه النظرية ناقد محدث فى أوائل القرن هو ت . أ . هيوم فقال بأن للفن دورات وأن كل دورة تنتهى عندما تفقد الفنون التى شاعت فى عصر ما قدرتها على التأثير فتدفع إلى الوجود بألوان أخرى من الفنون تختلف عنها اختلافاً يصل إلى حد التناقض ثم ينتهى بها الأمر إلى فقدان القوة هى الأخرى بحيث تعود الألوان الأولى وهلم جراً .

والأدب كما نعرفه اليوم فن من الفنون يتوسل باللغة ، فاللغة فى الأدب مثل الألوان والمساحات والخطوط والنسب فى الرسم ومثل الأصوات فى الموسيقى وما إلى ذلك ولكن الأدب كما سبق أن بينت فى مقالاتى السابقة يتضمن أبعاداً أخرى قد تفتقر إليها الموسيقى ــ فالتشبيه ليس تاماً لأن الأدب يشترك أيضا مع وسائل الاعلام فى توصيل « رسالة » بالمعنى العلمي لهذه الكلمة ــ وهى رسالة تجمع بين العناصر الشعورية والذهنية ، وليست أبداً مجردة من المعنى أو خالية من الدلالة . قد يبدو هذا الكلام بديهياً ولكنه لابد منه حتى ننظر فى وضع الأدب العربى ازاء الآداب الأخرى .

قد تكون « الرســالة » فى أبسط صورها احساساً يتجسد فى لقطة أو موقف أو صورة أو حادثة ــ بل قد تكون مجرد متعة تناغم الصور والألفاظ وجرسها الجميل فى القصيدة القصيرة مثلا ! وهذا أقدم ألوان « الرسائل » وإن كانت صورتها « البسيطة » خادعة ! فالاحساس الذى يبدو بسيطا فى حقيقته هو بلورة باطنية تمزج بين المشاعر والأفكار التى تستمد طاقتها الحيوية من وجود الإنسان فى مكان وزمان محددين . حقا قد تكون الفكرة عامة أو مجردة حتى إنها لتتخطى الزمان والمكان ، وقد يكون الاحساس كذلك ، ولكن الفن الأول ــ الفن الذى يرى معظم الباحثين أنه نشأ فى بيئات بسيطة فاستمد مادته الأولى من علاقة الإنسان بالكون وتفسيراته لقوى هذا الكون الغامضة ، أقول إن هذا الفن الأول لم يلبث أن تعقد وتطور نتيجة لتعقد « الرســالة » ــ أى أن الإنسان لم يعد قادراً فى هذا العصر على تبسيط الأشياء والتفكير أو الاحساس بنفس العناصر الخالصة التى كان أجداده يفكرون ويشعرون فى أطرها . (ولو أن كــاتباً محدثا يقول ان الإنسان الأول كان لديه قدر من التعقيد يستعصى علينا فهمه لبعد الشقة بيننا) فمثلا نرى أن القصة القصيرة والرواية الطويلة وهما فنان حديثان لا يقفان بطبيعة بنائهما عند « الرســالة » ــ وفى كل رواية ترى أن القــارىء لا يتلقى رســالة واحدة أو حتى عدة رسائل واضحة . قد

يخرج ـ لاشك ـــ بانطباع واحد ـ ولكن هذا الانطباع قد يكون مركبا إلى الحد الذى يستعصى معه تحديد عناصره ! وإذا كانت القصة القصيرة أبسط من الرواية فى تركيبها فإنها فى صورها الحديثة قد تصل إلى حد من التعقيد يرتفع بها إلى مصاف الرواية ! بل إن نشأة القصة القصيرة نفسها توضح لنا طبيعة هذا الفن : ان الكتـــاب أحسوا بالحاجة إلى التحليل الدقيق الذى لا تتيحه القصيدة ، وكان تطويرهم لصورة القصة القصيرة بطيئا لأنه سار جنباً إلى جنب مع تطور الصحافة ، وتطور لغة النثر نفسها .

فإذا نظرنا إلى كل رسالة على حدة ، وتأملنا الحاجة التى يحسها الكاتب إلى الكتابة ، وجدنا أن لكل رسالة مرسلاً ومستقبلا ولا يمكن أن تكتمل العملية التوصيلية إلا بهما جميعا ـ أى أن حاجة الكاتب إلى الكتـــابة لابد أن تتزامن معها حاجة القارىء إلى القراءة ، ومن العبث أن نقول إن الكاتب يكتب ليخرج ما فى نفسه سواء فهمه الناس أم لم يفهموه، لأن هذا معناه إلغاء وظيفة اللغة وطبيعتها الأساسية باعتبارها أداة توصيل . ولكن اقامة العلاقة بين الكاتب والقارىء من خلال العمل الفنى ـ لا يلغى استقلال العمل عن أى منهما ، لأنه بمجرد أن يكتمل يكون قد خلق فى داخله عالمه ووضع الأسس التى تتيح للقارىء أن يستقبل الرسالة ، أيا كان هذا القارىء .

ولكن هذا كله لا ينفصل عما أسميته بالمادة الإنسانية والأشكال الفنية التى تمليها المؤسسة الأدبية . ولأضرب لذلك مثلاً محدداً : إننى حين أقرأ قصيدة كتبها شـــاعر انجليزى مثلاً عن محارب من أبناء بلده ابان حرب من الحروب فالمفروض أننى أتعاطف مع هذا الإنسان الذى حمل وخرج مدافعاً عن وطنه ـ والدفاع عن الوطن قيمة إنسانية وعالمية لا خلاف عليهـــا ـ ولكننى حين أندمج فى القصيدة وأجد أن الشـــاعر يريد أن يوصل إلى القارىء فى ثنايا الرســـالة « رســـائل فرعية » أخرى توحى بامتياز عنصرى أو قبلى فأنا أتوقف ويشوب تذوقى ما يعكره ! لقـــد كتب (رديارد كبلنج) شـــاعر الإمبراطورية البريطانية قصائد وروايات كثيرة

احتلت أماكنها على أرفف المكتبات سنينا طويلة ، ولقد تذوقها الانجليز ودرسوها فى مدارسهم و« قرروها » على الشـــعوب المغلوبة على أمرها أيام حكم الإمبراطورية ـ ثم انحسرت الامبراطورية فانحسر كبلنج ! لم يعد يبقى منه غير الشكل الفنى ـ وما أوهاه ! إن (كـــيم) رواية جميلة عن الحياة فى الغابات والأطفال يزالون على حبهم لها ، وكذلك عدد من رواياته عن غابات الهند ـ ولكن الرســـائل الفرعية التى تقول بامتياز الإنجليز امتيازاً عنصرياً على غيرهم ما فتئت عقبة فى سبيل تذوق كبلنج باعتباره كاتـــباً إنسانياً ! ولقد أخرج له ت . س . اليوت مجموعة من الأشعار التى يسمونها البالادات (والتى تترجم عادة بالمواويل ـ على عدم دقة هذه الترجمة) وقدم للمجموعة بدفاع عن المادة الإنسانية التى يمكن أن تبقى من كبلنج ـ وهى مقدمة جديرة بالدراسة فى ذاتها .

فى هذا الإطار الكبير تستطيع تصنيف الأدب العربى الذى يمكن أن يرقى إلى مصاف العالمية ليس فقط على الأساس القديم الوحيد وهو الامتياز الفنى ـ على أهميته القصوى ـ ولكن أيضا على أساس اثارته اهتمام القارىء لأنه متصل بحياة القارىء (RELEVANT) وهو قادر على هذا لأن الرسالة والرسائل الفرعية الباطنة انسانية ، ولأن المادة الإنسانية حافلة .. وإذا توافر على ترجمته ترجمة أدبية صادقة منْ يخلص له ويحلى بالموهبة اللازمة استطاع أن يفرض نفسه على المؤسسة الأدبية العالمية بل وأن يعدل من مقاييسها ـ فكيف يكون ذلك ؟

الإنسان الذى تغير

ما يزال الجدل دائراً حول «نوع» الأدب الذى يمكن أن يكسر حدود الاقليمية إما بنجاحه فى تحقيق معايير المؤسسة الأدبية العالمية ، أو بتخطى هذه المعايير بحيث تصبح «غير ذات موضوع» . فأما تحقيق معايير المؤسسة فهو «صعب » ان لم يكن متعذراً لسبب بسيط وهو هيمنة القيم التى فرضتها الدول الكبرى على مدى عصور طويلة وهى قيم إنسانية وفنية معـاً – بحيث أصبح القارىء فى كل مكان يتوقع أن يسمع هذا الكلام أو ذاك فى هذه الصورة أو تلك أيا كان موقف الأديب من القضايا المطروحة التى أصبحت «لا وطنية» (أو مثل بعض الشركات «عبر الوطنية») — وأقول إن تحقيق هذه المعايير صعب لأن اهتماماتنا ومواقفنا الفكرية تختلف عن الاهتمامات والمواقف التى حددت هذه المعايير على مر العصور . وقد ضربت مثلا في أحد مقالاتى بتصوير البطولة وعلاقة الرجل بالمرأة — ومن باب التذكير فحسب أقول إنه سوف يتعذر على كاتب القصة الحديثة تحقيق أحد معايير المؤسسة الأدبية الغربية فى هذه «العلاقة» وذلك بنزع التابو Tboo تماماً منها ونزع هالة الاحترام الدفين التى تكلل المرأة فى أدبنا ،

وذلك مهما بالغنا فى النسيب والتشبيب ! لقد حرم الأدب الحديث المرأة ذلك الوشاح الوضاء الذى ألقاه عليها مفهوم «الحب» الذى استقته أوربا فى القرن السادس عشر أول مرة من الشرق ، وكما يقول كاتب حديث «لقد ذهب ضوء القمر الذى كان سبنسر قد أتى به من الأندلس ، وحل محله ضوء الشمس» — وهو يعنى بضوء الشمس ما كان الرومانسيون يقصدونه بضوء «النهار العادى» — أي أن «موسيقى الأفلاك» و « نيران الأفلاك» التى تحدث عنها سبنسر فى ملحمته (ملكة الجان) قد انطمست وأصبحت المرأة كائناً ينتمى لعالم « النثر » بعد أن كانت تنتمى لعالم « الشعر » ! وفى هذا الإطار أصبح « الحب » القديم قيمة يطمح إليها ولا تتحقق ، وأصبح الشك فى قيمة « نظام الاسرة » (أو الزواج باعتباره « مؤسسة ») من أهم معايير المؤسسة الأدبية — ويكفى للتدليل على ذلك استعراض روايات الكاتبات الانجليزيات المعاصرات من (ميوريل سبارك) إلى (مرغريت درابل) خاصة فى رواية الأخيرة وعنوانها الطاحونة .

وأنا أقول هذا من باب التذكير فحسب ، فالشواهد كثيرة ، ولن أعود الى موضوع البطولة أو سواه . المهم أن نتبين أن « تخطى » معايير المؤسسة الأدبية العالمية هو فى حقيقة الأمر أيسر من تحقيقها — فكيف يكون ذلك؟ أعتقد أن الاجابة واضحة الآن وهى التركيز على القيم الإنسانية الثابتة التى لاتتغير بتغير المعايير الاجتماعية أو سواها وأدبنا العربى زاخر والحمد لله بهذه القيم .

ولتيسير التناول أقول إننا إذا أردنا من العالم أن يفهمنا ويتذوقنا فلا بد أن ننفذ إليه من باب فهمه الفهم الصادق . ومعنى فهمه تقديم ما نعرف أنه يستطيع أن يفهمه وما يكون ذا صلة بحياته حتى يتذوقه . حقا قد يستطيع الروائى أن يخلق عالمه الخاص الذى يجر إليه القارىء جراً وقد يفعل المسرحى ذلك ولكن الشاعر يستند إلى العالم الكبير المتوارث الذى خلقه الشعراء من قبله وفى عصره . ولذلك فإذا تصدينا للشعر فسوف نجد أن

القانون الذى يحكم ترجمة الشعر الأجنبى الى العربية هو القانون الذى يحكم ترجمة الشعر العربى إلى الانجليزية مثلا . فالاختيار سيكون محكوماً أول الأمر بتحقيق « الصلة » Relevance — ثم بتحقيق المصطلح الشعرى الذى وضعته المؤسسة الأدبية وبهذا فحسب يمكن تخطى تلك المؤسسة ! وأعتقد أن هذه المفارقة تحتاج إلى ايضاح وأمثلة . خذ قصيدة الرثاء . إنها نوع أدبى عالمى ، ولكن المبالغة التى تجنح إليها فى تراثنا تجعل من المتعذر ايجاد تلك الصلة بسبب الولوع بالمبالغة بل الاغراق والاستغراق فيها محاكاة لعصر أو لشاعر . فالمرثى هو جماع الفضائل بل هو الفضيلةالمجسدة ، وعندما توفى « توفيت الآمال » وهدت الجبال ! وقد غير الرومانسيون الانجليز مثلا من تقاليد هذا النوع بأن أدخلوا فيه فن التأمل ، أى تأمل الحياة البشرية والنظرة الشاملة إليها من عدة زوايا إلى جانب العنصر الوجدانى الذى يجعل الرثاء أقرب إلى القصيدة الوجدانية منه إلى قصيدة المدح . وبهذا تأثر المحدثون فأوجدوا الصلة، واستخدموا المصطلح الشعرى الحديث فاقتربوا من العالم . قارن مثلا رثاء الخنساء أخاها صخرا أو رثاء أبى تمام لمحمد الطوسى بقصائد الرثاء الحديثة التى ترجمتها ووضعتها فى كتابى عن الشعر العربى المعاصر وهى قصائد لصلاح جاهين وفتحى سعيد ووفاء وجدى ، إن الفارق هو فى حقيقة الأمر فارق بين عالم قديم انقطعت صلتنا به ، وعالم حديث نعيش فيه ولابد لنا معه من جسور ! وأما المصطلح فسأورد نموذجاً ساطعاً له . إن المازنى عندما ترجم بعض القطع من شكسبير كان ينشد المصطلح أولاً وأخيراً وهذا ماحدا به إلى التغيير والتعديل والتبديل (وكان يؤثر عنه أنه كان يؤلف حين يترجم ويترجم حين يؤلف) :

ابعدوا عنى الشفاه اللواتى كن يطفئن من أوار الصادى
وابعدوا عنى العيون اللواتى هن فجر يضل صبح العباد
واستردوا إن استطعتم مردا قبلاتى من الخدود النوادى

وليس الأصل هكذا ـــ والأقرب إليه أن يكون :

إليكن عنى فتلك الشفاه

عذوبتها حنث باليمين

وتلك العيون

فجر مبين

ضياء يضل مسير الصباح

ولكن أعيدوا إلى القبل

أعيدوا الرواء

طوابع حب طواها الأجل

وضاعت هباء !

فإذا عدنا إلى قصيدة الرثاء استطعنا أن نجد أن تغيير المصطلح على أيدى الرومانسيين قد أتى بحرية فى التصور وحرية فى « الحركة الشعرية » داخل الصور إلى الحد الذى يتخطى بها الزمان والمكان ويهبها القدرة على أن تفرض نفسها على المؤسسة الأدبية ـــ خذ مثلاً قصيدة (أدونيس) للشاعر الانجليزى شلى ـــ إنها نموذج صادق للمصطلح الشعرى الجديد الذى يجعل التأمل عنصراً أساسياً من عناصر « الحدس الشعرى » ـــ وقد ترجمها الدكتور لويس عوض فأبدع فى إخراج هذا المصطلح إلى العربية . ويكفى فى هذا المجال تقديم مرثية صغرى من مراثى وردزورث تبين الجانب الآخر للمصطلح الشعرى فى الرثاء وهو مزج التأمل بالنزعة الوجدانية :

ختم الناس على روحى وغيبها

ومحا مخاوف البشر

فبدت لعينى فتاة ليس تلمسها

يد السنين والقدر

فالآن قد سكنت والقوة اندثرت

ومضى زمان السمع والبصر

وغدت تدور ببطن الأرض دورتها

كالصخر والأحجار والشجر !

ترى هل نستطيع أن نترجم أدبنا العربى — من هذا اللون — إلى الانجليزية أو الفرنسية مثلا فنؤكد انتماءنا لعالم اليوم ؟

الإحالة إلى الماضى

بعد تقديم عدد من قصائد شعرائنا المعاصرين بالانجليزية فى الإذاعة استولت الدهشة علينا لمئات الخطابات التى تلقيناها من أمريكا وكندا وأوربا تطلب المزيد وتعجب لمستوى «حداثة» الشعر لدينا ، فاقترح الشاعر صلاح عبد الصبور وكان رئيساً لهيئة الكتاب آنذاك أن أصحب معى فى جولتى بالولايات المتحدة (ضمن برنامج مصر اليوم) عدداً من القصائد التى تمثل الشعر الحديث فى مصر بحيث يطلع الجمهور الأمريكى على الشعر الحى - أى على الشعر المسموع لا المقروء فحسب . وحططنا الرحال أول الأمر فى واشنطن ، وكان أول لقاء مع الجمهور الأمريكى فى مؤسسة سميثونيان، والربيع قد بدأ يكسو أشجار الشتاء بأوراق خضر صغيرة نضرة ، و كان الصباح فى الحديقة التى تطل عليها نوافذ القاعة بهيجاً مشرقاً وضاء .

وتولى الدكتور جورج عطية تقديم الضيوف ثم انطلقنا نقرأ الشعر ونتقبل أصداء الاستحسان بدهشة لا تقل عن دهشتنا بتلقى خطابات القراء، ولكن الدهشة الحقيقية كانت عندما حدّد لنا موعد آخر مع جمهور آخر فى مساء نفس اليوم، إذ تردد فى الأوساط الأدبية والفنية خبر وصول الوفد ،

وقرر الدكتور عطية تنظيم لقاء مسائى تسجله الاذاعة (أو الاذاعات فهى كثيرة فى أمريكا) . وفى ذلك اللقاء لم يقتصر الاستحسان على طلب الاستزادة ، بل اتخذ صورة ندوة ناقشنا فيها الجمهور مناقشة مستفيضة وتولى الرد من الوفد المصرى بصفة أساسية الدكتور سمير سرحان والدكتور مرسى سعد الدين . وبعد أن تكررت اللقاءات فى عدة مراكز ثقافية فى أمريكا من المحيط إلى المحيط كما يقولون ومن الشمال إلى الجنوب ، كان السؤال الذى يلح على أذهاننا جميعاً هو : إذا كان لدينا مثل هذا الشعر العظيم فلماذا لا يقرؤه الناس فى كل مكان فى العالم حتى اليوم ؟

فى جامعة بنسلفانيا بمدينة فيلادلفيا كان رد أحد كبار المستشرقين وهو (روجرألن) ان الشعر العربى لم يترجم الترجمة الصادقة حتى الآن ، وفى جامعة تكساس بمدينة أوستن كان رد (جودمان) مدير النشر والشاعر دافيد ان الشعر العربى ملىء بالصحراء والجمال وهو مالايفهمه الجمهور الأمريكى ، بل ان ذلك الشاعر أعرب بصورة مباشرة عن شكه فى أن يكون الشعر الذى سمعه عربى الأصل ! وقال فى دهشة أمريكية صادقة - « ولكن أين الجمال والخيام ؟ »

وفى جامعة نيويورك كان الاستقبال حافلاً بفضل الاعداد الذى تولته الدكتورة منى نجيب ميخائيل — ولكن السؤال الذى لم يكن منه مهرب هو أيضا لماذا لم تقدم الشعر حتى الآن كما ينبغى — وتكررت القصة فى لوس انجيليس — فى جامعة كالفورنيا حيث احتفت بنا الدكتورة عفاف لطفى السيد أيما احتفاء . ولم يفلح التشاؤم الذى كان ملازماً للدكتور لويس عوض فى الاقلال من بهجة استمتاع الجمهور بالشعر والمناقشات الساخنة التى شاركت فيها الدكتورة سهير القلماوى مشاركة فعالة .

وعند عودتنا الى مصر كنا قد عقدنا العزم (سمير سرحان وأنا) على أن نفعل شيئا — كنا قد فرغنا لتونا من الاشتراك فى عمل ما وكان ما مايزال أمامنا عمل كثير ! ونشرت بعض المجلات الأمريكية نماذج من

شعرنا، فتحمس الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة لتقديم المجموعة التى تكونت لديّ بالانجليزية لنشرها عن طريق لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة وكنت آنذاك عضواً بلجنة الترجمة ، ولكن المشروع تعثر لأسباب لا مجال للخوض فيها خاصة أن الكتاب على وشك الصدور من الهيئة العامة للكتاب (وبه خمسون قصيدة لثمانية عشر شاعراً) كان صلاح عبد الصبور قد رحل عن عالمنا ، وكان أمامنا أن نختار بأنفسنا الشعر الذى يعيش فى وجدان الناس . وعكفت على تأمل التراث القريب للشعر العربى وقد كنت هضمت الكثير منه فى ميعة الصبا ، وجعلت أفكر ما عساى أفعل بالتراث الخصب الذى خلفته الحركة الرومانسية التى نطلق عليها حركة الإحياء أو البعث ـ وعادة ما تعتبرها كلاسيكية لأنها ترتدى ثياب التقليد والتقاليد ـــ وجعلت أبحث جنبات الدواوين عن شيء «ذى صلة» بحياة الناس اليوم ، بمشاعرهم وأفكارهم اليوم فوجدت ما حيرنى وأقض مضعجى .

إن شعراء الاحياء (بما أحرزوه من احياء) كانوا يحيلون القارىء العربى فى هذا العصر إلى زمن بعيد ، زمن يصعب بعثه إلا إذا تغير وجه الحياة برمتها فى عالم اليوم ، وأنا لا أقصد الجمال والخيام هنا فقد توجد هذه مع إنسان هذا العصر ، ولكننى أقصد النضج الذهنى والوجدانى الذى حققه ابن هذا القرن فى وطننا العربى على امتداد ساحته ، (مهما قيل عن التفاوت هنا وهناك بين مراحل هذا النضج) ولأضرب مثلا لهذا بقصيدة «الفخر» .

كان الفخر فى الماضى مرتبطاً بتقاليد القبيلة ومجد الأمة وعراقتها وكان ما يفخر به الشاعر هو فى الحقيقة جماع القيم والمبادىء التى تستنير بها الانسانية ولا تقتصر على القبيلة . ولذلك فنحن حين نقرأ مدائح الماضى أو قصائد الفخر (وهو نوع من مدح الذات) فاننا نواجه عالم الأنثروبولوجيا الثقافية التى شغلت نقاد القرن العشرين ونحن نفعل ذلك شئنا أم أبينا عندما نقرأ شعر الماضى أيا كان لون هذا الشعر ابتداء من شعر مصر القديمة واليونان والرومان فالعرب والشعر الأوربى حتى شيكسبير نفسه ! أى أن

دراسة الأدب الذى انتهى إلينا وأصبح يشكل التراث الإنسانى تتضمن قدراً من جهد «الاحياء» — فنحن نحاول أن نتصور عالم القدماء ونعيشه حتى نتذوق أدبهم ، ولذلك يظل الماضى ماضياً ثم يأتى أدب الحاضر ويذهب ليلحق بالماضى هو الآخر ! المهم أن يكون الحاضر فى أدبنا حاضراً لا ماضياً، أى أن تكون الاحالة إلى حاضر نعيشه فكراً وشعوراً لا إلى ماض من الفكر والوجدان جميعا — ولا أدل على ذلك من بائية البارودى الشهيرة التى يدرسها الطلبة فى كل مكان والتى يتفاخر فيها بأنه لا يطرب «بتحنان الأغاريد» ، و «لا يملك سمعيه اليراع المثقب» (أى الناى) . فالاحالة هنا ليست إلى الموسيقى كما نعرفها ، ولا أتصور أن البارودى يفخر بعدم استمتاعه بالموسيقى (مثل جيسيكا ابنة شيلوخ اليهودى فى مسرحية تاجر البندقية لشيكسبير) ولكنه يفخر فى الحقيقة بأنه لا يستطيب مجالس الأنس والطرب واللهو واللعب ، أى أن الاحالة هنا هى إلى تلك المجالس التى صورها أبو الفرج الأصفهانى خير تصوير ، كذلك سيرى القارىء أنه يقصد بالعلياء ما كان يقصده السلف من المجد الحربى ولا غرو فحياة البارودى فى الواقع تؤكد هذا الفهم — والبيت الذى يقترب كثيراً من فن الابجرام والذى أراد البارودى للقارىء أن يذكره به هو :

ومن تكن العلياء همة نفسه　　　فكل الذى يلقاه فيها محبب

فالعلا (أو العلياء) بمثابة قيمة مجردة إطارها المرجعى هو الزمان السحيق وليس هذا العصر ، وقس على هذا ما فعله غيره من شعراء الاحياء فبراعة استهلال شوقى تحيلنا إلى الماضى حين ينشد الأطلال فى افتتاحية قصيدته دمشق :

قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا　　　مشت على الرسم أحداث وأزمان

وتحيلنا إلى ماضى المصطلح الشعرى حين يعمد إلى المبالغة الصارخة فى استهلال رثاء مصطفى كامل :

المشرقان عليك ينتحبان　　　قاصيهما فى مأتم والدانى

ان قارىء اليوم يعجب لهذا الذى مات فبكاه الشرق والغرب جميعاً ، لأن زمن الاغراق فى الكذب قد انقضى ولم يعد أعذب الشعر أكذبه والمحتمل أن شوقى كان يريد أن ينتهى من هذا كله إلى الابجرام الشهير :

دقـــات قلب المرء قـــائلة له إن الحـــيـــاة دقـــائق وثوانى

ولا داعى لتكرار ما قاله العقاد عنن البارودى وشوقى جميعاً ، فقد كان العقاد واعياً بالاتجاه الذى سار فيه شعرهم — على غزارته وجماله — ألا وهو الاحالة إلى الماضى . وإذا كان من الصعب على قارىء العربية اليوم أن يعيد الحياة فى الماضى فكيف بالأجنبى الـــذى يريد أن يتعرف على أدبنا ؟

اللغة المشتركة

يقول الشاعر الانجليزى وليام ورد زورث إن هناك « واحات زمنية » فى وجود كل إنسان يرتادها المرة بعد المرة ليروى عطش خياله ، ويتبرد من هجير الحياة ، وحينما صدمته انتكاسة الثورة الفرنسية كان يختلف إلى تلك الواحات حيناً فحيناً وكثيرا ما كان يجد فيها العزاء والسلوى لأنه كان يرى فيها الإنسان فى مرحلة البراءة قبل أن تطحنه أضراس التجربة ، وكان يعنى بالتجربة مثل كل الرومانسيين مواجهة الشر والاعتراف بوجوده بل والتصالح مع هذا الوجود !

وإذا كان جيلنا يجد نفسه اليوم فى حاجة إلى ارتياد هذه الواحات ، وربما كان ذلك قبل أن يحين موعد ارتيادها الحقيقى الذى لا يأتى إلا بالتجربة ، فذلك لأننا عشنا سنوات كانت توازى سنوات الطفولة فى صفائها ونقائها ، وهى سنوات التفتح على الأدب العالمى وفورة الحماس الذى لم يسبق له مثيل فى الستينات ، فكنا نقرأ بنهم فى الأدب وكل ما يتصل به من دراسات نظرية وتطبيقية ، وكنا نتناقش ما شاء الله لنا أن

نتناقش فيما قرأنا ، وكان لنا أساتذة يمثلون القمم التى نطمح إلى تسنمها، وأنا أقصد بجيلنا بالتحديد جيل مَنْ تفتحت مواهبهم فى الستينات وهم بعد فى ربيع العمر أو على مشارفه فكتبوا المسرح والمقالة والكتاب ، ونشطوا ابداعاً وترجمة وتأليفاً وقد بدا لهم الطريق دون نهاية ، أو كما يقول شاعر انجليزى آخر وهو (الكسندر بوب) « كلما تراءت لهم قمة برزت من ورائها قمة ! »

كانت الترجمة تشهد ازدهاراً نادراً ــ ولكنه كان طريقاً ذا اتجاه واحد، لأننا كنا نترجم من الانجليزية (أو الفرنسية) إلى العربية فحسب ، ولم نكن بعد نطمح بل لم نكن نتصور أن لدينا أدبا قادراً على احتلال مكانه الحق بين آداب العالم لسبب بسيط وهو انبهارنا الشديد بالأدب العالمى الذى كان يفتح أمامنا آفاقاً تختلف اختلافا بيناً عن تلك التى عهدناها فى أدبنا العربى . كانت المشكلة عندى هى أننى درجت على موازاة الأدب باحكام الصنعة اللغوية ، وكان هذا أمراً طبّيعياً فى سنى بعد أن تركت الكتاب والتحقت بالتعليم العام فوجدت بين أساتذتى مَنْ لا يكترث إلا للبلاغة التقليدية وصناعة الإنشاء ، ووجدت فى محيط الأسرة من أقاربى مَنْ يؤكد لى صحة ذلك ــ فكتاب الشيخ مصطفى عنانى يعاد طبعه المرة بعد المرة (الوسيط فى الأدب العربى) وكتب على الجارم (النحو الواضح وغيره) تملأ المنزل ، ووالدى غارق إلى أذنيه فى العقد الفريد وفى نفح الطيب !

وكم كانت دهشتى عندما انتقلت إلى القاهرة عام ١٩٥٤ وكتبت أحد موضوعات الإنشاء التى كنت أجيدها فوجدت أحد زملائى فى الفصل وهو الأستاذ أحمد السودة يسخر منه باعتباره انشاء ! كان أستاذنا الدكتور عبد الرؤوف مخلوف قد انتهى من رسالة الماجستير آنذاك وكانت عن كتاب العمدة لابن رشيق وكان من المعجبين باللغة التى أكتبها ــ ولم أفهم سر اعتراض صديقى على الانشاء ! أو لسنا مطالبين بالانشاء ، وهل الأدب سوى انشاء ؟ لم أكن أدرى حين ذاك أن طه حسين قد نقض

ذلك قبل نيف وثلاثين عاماً في مقدمته لكتاب (فجر الاسلام) لأحمد أمين ، ولم أكن أدرى أن فى الدنيا أدباً يستخدم لغة مشتركة تتجاوز البلاغة والفصاحة، وتستخدم مفردات أخرى ومعايير أخرى ولا تقوم على عبقرية البيان وحدها !

وعندما دار الزمان وتخصصت فى الأدب الانجليزى حدث عكس ما كنت أتوقع إذ وجدتنى أعود إلى الأدب العربى فأجد العجب ! إن روائع أدبنا العظيم يحجبها عن عيوننا تراث هائل من كتابات عصر الانحطاط وهو عصر طال فأمعن فى الطول ! ،أمامى الآن كتاب يتضمن رسائل بديع الهمذانى يقول فى مقدمته الناشر انه أعظم ما تفتحت عنه قريحة السلف .. وأذكر أننى كنت مطالبا منذ عدة سنوات باعداد عروض لبعض كتب التراث التى حددت سلفاً لى ـ وكان من بينها كتاب الابشيهى وعنوانه «**المستطرف فى كل فن مستظرف** » ـ ووجدتنى أكتشف كيف سادت فكرة الانشاء قرونا وقرونا حتى انحصر الأدب فى التمارين اللغوية ، وحيث ولدت هذه الفكرة معايير خاصة تشكل فى مجموعها مؤسسة أدبية لها قوانينها وقواعدها ، بحيث حجبت عن عيون دارسى العربية « اللغة الأدبية المشتركة » ـ لغة الإنسان ـ التى يتكلمها الناس فى كل مكان ، بغض النظر عن لغة الألفاظ التى تختلف من بلد إلى بلد !

ان الواحات التى أرتادها اليوم فى هجير الحياة هى واحات هذه اللغة المشتركة ، تلك التى لم تمنع الأدب الروسى مثلا من أن يصبح أدباً إنسانياً عالمياً لأنه يستخدم تلك اللغة رغم أننا نقرؤه بالانجليزية! وما زلت أذكر اليوم الذى قرأت فيه قصة تشيخوف (العنبر رقم ٦) فى ترجمتها الانجليزية لأول مرة ذات يوم من أيام الصيف عام ١٩٦٣ ولم أستطع أن أصبر على انفعالى بها فأهرعت إلى منزل صديقى سمير سرحان ودفعت إليه بالكتاب فى ساعة مبكرة من ساعات الصباح وتركته وخرجت ، وفى المساء التقينا فى مقهى بالجيزة (امتدت إليه يد الهدم الآن) وكان قد أصابه نفس انفعالى فلم نتبادل أى حوار . كان كل ما قاله هو إنه سيحتفظ بالكتاب

ليقرأ بقية القصص غير آبه باعتراضى على ذلك! وسرنا على النيل فى صمت ذلك المساء وقد استغرق كلا منا ذلك الحذق الخارق الذى يتميز به تشيخوف لحالة فى تصويره من حالات النفس البشرية وهى تنزلق من عالم الأسوياء إلى عالم المجانين . وأعتقد أن هذه الواحة كانت قد بعثت إلى الحياة عندما رأى صديقى بعد عشرين عاماً الاعداد المسرحى الذى قام به سمير العصفورى لهذه القصة وأخرجها لمسرح الطليعة بعنوان « فى زنزانة المجانين» . كانت صورة العمل الأدبى قد اختلفت فهى الآن مسرحية وهى باللغة العربية ، بل وبلغة المسرح التى لم تكن تستخدم الألفاظ كثيراً ، ولكنها كانت عملاً أدبيا إنسانياً عاملاً يستخدم « اللغة المشتركة » !

إن طريقنا إلى العالمية لابد أن يتجه إلى اكتشاف هذه اللغة المشتركة فى أدبنا العربى القديم والحديث ، بعد أن نتخلص نهائياً من فكرة المساواة بين البلاغة القديمة والأدب !

عن الأجيـــال الأدبيــة

الأجيال الأدبية
تواصل الأجيال

فى فترة لم يبعد العهد بها دار حوار هادىء فى الصحف القومية حول ما أطلق عليه البعض صراع الأجيال الأدبية ، واعترف إننى عندما اشتركت فى هذا الحوار الذى نادراً ما احتد أو احتدم مع بعض الشوامخ من كتاب العصر وأساتذته ، كنت منساقاً بحماس شباب يوشك أن يولى وغير مدرك لخطأ منهجى كنت قد وقعت فيه قبل ربع قرن فى سياق دراستى للشاعر الانجليزى (چون كيتس) وهو ما أسماه أستاذنا الدكتور مصطفى سويف «الخلط بين العمر الزمنى والعمر الفنى » .

عـــاد إلى ذهنى ذلك الخطأ ـ وعـــادت المناقـــشـــة التى دارت بيننا بتفاصيلها الدقيقة ذات مساء أثناء رحلة إلى أسوان وكان فى المقصورة معنا د . رشاد رشدى ود. لطيفة الزيات ، ود . فاطمة موسى وكنا نحن الثلاثة ـ سمير سرحان وعبد العزيز حموده وأنا ـ ما زلنا معيدين نحضر لدرجة الماجستير حين تطرق الحديث إلى التفتح المبكر لعبقرية الشاعر كيتس الذى كتب أروع قصائده وهو فى أوائل العشرينات (وتوفى فى الخامسة والعشرين) ومدى علاقته بمعاصريه من جيل الرومانسيين الأوائل ، واذكر

حماسى لفكرة الهوة بين الأجيال متأثراً بما قرأته عن تأثر كيتس بميلتون وشيكسبير لا بوردزوث وكولر بدج ـ وكيف نبهنى د. سويف إلى ضرورة الفصل بين العمر الزمنى الذى يربط بين المعاصرين وبين العمر الفنى الذى يمتد عبر الأجيال ليقيم وشائج بين أدباء الماضى والحاضر .. وأذكر الآن إن هذه الفكرة قد صاحبتنى إلى انجلترا حين قرأت كتابا من تأليف العالمة النرويجية (ثورا بالسليف) يرصد تأثير وردزورث على كيتس وكيف أننى انتقدته فى ضوء الخطأ الذى كنت قد وقعت فيه قبل عامين !

وربما لم أكن ملوماً وحدى على هذا الخطأ الذى عدت إليه فى الكهولة إذ استدرجنى وزملائى إليه مقال مثير للكاتب الكبير (والمشاغب الأكبر) يوسف ادريس أشار فيه إلى انه ينتمى إلى آخر جيل عبقرى تخرجه مصر ـ وشجعنى على أخذ كلامه مأخذ الجد ما نشر من أحاديث للمسرحى العظيم نعمان عاشور وشيخ الفلاسفة زكى نجيب محمود ـ غير واع بأن الخطأ المنهجى يخفى أيضا تصوراً خاطئاً لا يصح لى أن أقبله ـ فالتسمية قد تعنى ما يسمى فى اللغات الأوروبية بالفجوة بين الأجيال أى عدم قدرة جيل ما على تفهم جيل لاحق أو ثورة جيل جديد على الأنماط الفكرية للجيل الذى سبقه ـ ولكن هذا المفهوم الاجتماعى الصرف لا يمكن تطبيقه على الأدب إلا فى أضيق الحدود ، لأن تاريخ الأدب لا تتحدد مراحله أو مدارسه أو حركاته أو اتجاهاته بالتقسيمات الزمنية، وما التواريخ التى نضعها إلا حدوداً مصطنعة تعين الدارس على رصد الظواهر وتذكرها ، وإذا كانت القرون حدوداً زائفة فما بالك بالأجيال ؟. ولقد سبق لى أن عرضت فى « الأهرام » نظرية « الدورات الأدبية » التى يفضى بعضها إلى بعض ويأخذ بعضها برقاب بعض ، ومعنى هذا بطبيعة الحال ضرورة النظر إلى الأدب باعتباره كائناً يتمتع بحياة دائمة متواصلة وان اختلفت أشكاله وتعددت صوره ، ومعناه أيضا ان حركة ما من الحركات الأدبية لا تنتهى تماما عندما تحل موجة جديدة حتى وإن بدت مناقضة لها فى اتجاهها الفكرى أو فى أشكالها الفنية ، بل إنها حتى حين

تناقضها تزيد من الوعى بها حتى تكتمل الدورة ويحين موعد عودة الحركة الأولى بينما نرى أن ما كان موجة جديدة قد أصبح اتجاها قديما يظل كامنا حتى يحين موعد بعثه .

ومعنى هذا أيضا أن الاتجاه الأدبى ـ أيا كان لونه ـ لا يموت أبدا ، بل يظل يومض خلال الرماد حتى تعود وقدته الأولى ، ولكنه حين يعود يكون قد تلون بما ساد المجتمع من اتجاهات أخرى تؤثر فى لون اللهب الجديد وتتحكم فى حدة ضرامه . ولنضرب مثلا لهذا بضربين من ضروب الرومانسية ، الأول عربى عريق والثانى أوروبى حديث . أما الأول فقد صاحب تاريخ الأدب العربى على امتداده ، يلتهب فى كل فترة من فترات الفوران الاجتماعى والفكرى ، ويخبو فى كل فترة خمود وثبات وجمود ، وهو كلما عاد اختلفت صورته ، حتى حين كان يبدو لغير المتمعن أنه «احياء» أو «بعث» للماضى وحسب . وأما الثانى فقد صاحب كل نهضة فكرية فى أوربا ، وارتبط أحيانا بالثورة والتحرر أو بالمثالية أو الفردية أو بالنزوع إلى الخيال ، ولكنه كان دائما يستند إلى ما استند إليه الاتجاه العربى من ايمان بقدرة الذهن على قهر الظواهر وبقدرة القلب على استيعاب الوجود .

ويلتقى الاتجاهان فى كل موضع فى تاريخ الأدبين على فترات من المحال أن نحددها بالأجيال ، بل إنها قد تدوم قرونا وقد تقصر حتى لا تتجاوز السنوات المعدودة الزمنى هنا يخدع الباحثين كثيرا ، فالثبات الذى يوحى به الشكل التقليدى لشعر شوقى يخفى فى طياته رومانسية دفاقة لا تكاد تبين لشدة حرص الشاعر على التمسك بالمصطلح القديم ويصدق هذا القول على البارودى من قبله ، فهى رومانسية المثال والقيم المطلقة ـ وهى ضرب من الضروب التى بينها البروفيسور (لاف جوى) فى «التمييز بين الرومانسيات» ولقد ظل هذا التجاه خبيئا حتى وجد فى مدرسة الديوان من يفصح عنه أيما إفصاح ـ وان بدا للقراء فى العقود الأولى من هذا القرن أن العقاد لا يكاد يشترك مع شوقى فى شىء !

كان العقاد وشوقى يشتركان فى العمر الفنى وإن اختلفا فى العمر الزمنى أى انه دون وجود شوقى لم يكن العقاد ليثور ثورته ، ويفصح عن رومانسيته ، وكذلك كان على محمود طه وإبراهيم ناجى يشتركان مع أبناء الجيل السابق فى الروح وإن اختلفت صورة الرومانسية فى شعرهم فاتخذت إطارا جديدا كالصبغة الفردية والجنوح إلى الخيال ـ وكذلك كان الشعراء المحدثون الذين ارتبطت أسماؤهم بشعر التفعيلة وان كانت الرومانسية أقرب إلى روح الثورة والتحرر مع ما يكسوها من حزن وألم ـ فكيف بنا نقسم هذه الاتجاهات تقسيماً زمنياً لا فنياً ؟

أجيـــــــال الرومانسيـــــــة

عندما ذكرت فى كتابى عن الشعر العربى المعاصر فى مصر بالانجليزية أن أقوى تيار فى الجيل الذى تلا صـــلاح عبد الصبور هو تيار الرومانسية الجديدة ، وحددتها قائلا إنها مزيج من الاتجاه الحديث فى العالم والرومانسية الأوروبية لم أكن أتصور ان أغضب أحدا من كبار شعرائنا ـ ، ولم أكن أتصور أن أحداً سيسىء فهم هذه الفكرة غير العويصة. ولكن لاقيت نفس المصير الذى لاقاه أحد شيوخ النقد الانجليزى (و.ب.كير) حين قال ان الشاعر الأصيل أو المُجدد لابد أن يبدأ بالرومانسية، إذ غضب منه الكلاسيكيون من النقاد المعاصرين ، مثل (ف.ل.لوكاس المتوفى عام ١٩٦٦) وبعض المحدثين من الشعراء الذين تصوروا أن الحداثة أو المودرنية تعنى بالضرورة رفض الرومانسية وهم لا يقصدون بها فى حقيقة الأمر إلا الحركة الأدبية الأوربية المعروفة .

ومكمن الصعوبة فى فهم هذا القول كما بين بعض الشارحين (مثل نورثروب فراى ومـاير ابرامز) هو اختلاف الزوايا التى ينظر منها إلى الرومانسية ـ فالناقد الكلاسيكى مدفوع بطبيعته ودراسته إلى الحكم على

الجوانب الشكلية لأنه (أيضا بسبب تكوينه الفكرى) لا يرى فى الفن غير الشكل ـ فعالم الكلاسيكية عالم ثبات وقرار ـ عالم تحكمه قوانين راسخة مثل القوانين الرياضية وقوانين الصحة والاستواء ـ ولذلك فقلما يناقش نزعة نفسية تخرج عن إطار قوانينه أو خيالاً جامحاً يركض به فى دنيا لا يألفها ، ومن ثم فهو يؤمن بأن الفن شكل وأن الأفكار (مثل المعانى عند بعض نقاد العرب) يعرفها العربى والعجمى وأن الفن ما هو إلا براعة البناء وهندسة التركيب وحيل الصنعة ..

أما النقد الحديث فيدعو إلى عدم الفصل بين الشكل والموضوع ـ فالعمل الفنى كيان حى نابض يتعرض للتزييف بل للمسخ والتشويه إذا جردت شكله لدراسة بنائه ، وهذا من أكبر أخطار المدرسة التى ازدهرت قبل عشرين عاماً في فرنسا ولم تلبث أن اندثرت ـ ألا وهى ما يصطلح على تسميتها بالبنائية أو البنيوية ـ أى الاتجاه إلى رؤية نماذج أو أنماط شكلية محددة ومكررة في الأعمال الفنية بغض النظر عن نوع الفكرة أو الاحساس ، أى أن الناقد البنيوى كان يساوى بين عناصرمتباينة بغية تصنيفها فى هيكل يرى فيه الدلالة الكبرى ـ وكان يحاكى ما فعله بعض نقاد الثلاثينات الذين أرسوا قواعد دراسة كل جانب من جوانب العمل الفنى ـ كالايقاع فى الشعر أو الصور الفنية أو الألفاظ بأشكالها المختلفة أو الشخصيات وما إليها ـ بطرق الاحصاء والتقسيم والتبويب والتصنيف ، وقد لاقت هذه الأنواع من الدراسة هوى فى نفوس كثير فى أمريكا اذ أن الأرقام لها سحر خاص وهى توحى بالمنهج العلمى الذى يؤدى إلى اليقين ، ثم انهار هذا المنهج أيضا عندما نهض معارضوه فى ألمانيا (فولفجانج كليمن) وانجلترا (راجوف) ليدحضوا ما ظاهره علم وباطنه تزييف ، لأن حقائق الأدب مثل حقائق الحياة لابد من معالجتها معالجة شاملة فى سياقها الحى ، وإلا لم تعد تعنى شيئا .

الناقد الحديث ينبغى ألا ينخدع بالأرقام أو الأشكال وألا يتخذها أساساً لاقامة تماثل بين عملين أدبيين يشتركان فى الهيكل ويختلفان فى المادة ،

أو فيما هو أخطر من هذا ـ وأقصد به الاختلاف فى « النغمة » أى فيما يسمى أحيانا « النبرة »(ترجمة لكلمة الـ TONE) . وقد كانت هذه الصعوبات فى الحقيقة السبب فى اختلاف الزوايا التى ينظر منها إلى الرومانسية ومن ثم فى عدم ادراك ما يقصد إليه (و.ب.كير) من ربط النزعة إلى التجديد بالرومانسية ، فالحقيقة التى يريد ابرازها هى أن كل فنان ينشأ فى ظل أنماط أدبية يتشربها وتتغلغل فى أعماقه وهو صغير ، وهو يحاول في بداية حياته استخدامها عندما يصل إلى مرحلة النضج ولكنه يصطدم بأن الواقع الذى يعيشه والذى ينفعل معه لا يخرج بالصورة التى يريدها من خلال هذه الأنماط ويجد أن عليه أن يشق لنفسه طريقاً جديداً ـ ومعنى ذلك انه يرتاد بقاعاً غير مألوفة (فى الشكل والمضمون جميعا) ـ وبهذا يجد نفسه يعيش الوحشة التى قال (ماثيو ارنولد) إنها قدر كل عبقرى وذكرها فرانك كيرمود في سياق الحديث عن (وليم بطلر ييتس) الشاعر الايرلندى الأشهر . أى أن الفنان يضطر مرغما إلى الابتعاد عن التقاليد الأدبية اقترابا من واقع فنى ـ نفسى أو فكرى أو إنسانى . وهو بهذا يوصف بالشطط أو بالتفرد أو بالمثالية ومن ثم بالرومانسية .

ومن هنا كان لكل جيل (وقد يطول زمناً حتى يقترب من القرن أو يقصر حتى لا يجاوز العقد الواحد) رومانسيوه ـ أى شعراؤه الذين يصوغون رؤاهم الأصلية فى أشكال أدبية جديدة ـ ولهذا لم يتردد (كلينث بروكس) فى وصف شعر (ت. س. اليوت) بالرومانسية ، ولم يجد مَنْ حاول أن يعارضه أى تناقض بين الحداثة (أو المودرنية) وبين الرومانسية بعد أن تحرر مفهومها من الاقتصار على المعنى التاريخى ـ ولذلك أيضا لم أتردد فى رصد الاتجاه الرومانسى فى شعر صلاح عبد الصبور والجيل الذى تلاه عمراً ويشترك معه فناً وبالتحديد فاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة وفتحى سعيد وفاروق جويده .

ولكن هل ينطبق هذا القول على الشعر فحسب أم يصدق أيضا على سائر الفنون الأدبية ونشأة الأشكال الجديدة ؟

الأجيال والشكل الأدبى

تدلنا الدراسة الأدبية الحديثة على أن ثمة صلة وثيقة بين نشوء نوع أدبى محدد وبين المناخ الفكرى الذى يسود فى مرحلة ما من مراحل تطور أمة من الأمم أو مجتمع من المجتمعات (وأنا استخدم لفظ « مرحلة » هنا بدلا من لفظ جيل نشداناً للدقة ، فهى مساحة يصعب تحديدها وتختلف اختلافاً شاسعاً من بلد إلى بلد) بحيث تستطيع رصد نشأة النوع وتطوره فى اطار فكرى محدد دائب التغير والتحول لأنه لا يقتصر على المعتقدات والأفكار السائدة فى فترة ما بل يتخطاها ليشمل الرموز التى تحتل مكاناً بارزاً فى حياة الجماعة البشرية ، والحساسية الفنية التى تتميز بها هذه الجماعة فى تلك الفترة ومن ثم فهو إطار يرتبط بنظم مادية ومعنوية وقيمية بعضها موروث وبعضها جديد ، ولكنها تشترك جميعا فى تشكيل ما أسميته بالمناخ أو الجـــو الفكرى العام .

ولذلك فإن الراصد لنشوء فن القصة القصيرة فى الغرب مثلا ـ مثلما فعل الدكتور شـــكرى عياد فى محاولته تأصيل هذا الفن الأدبى ـ لن يجد مناصاً من ربطه بالتغيرات الاجتماعية التى استحدثت أُطراً فكرية جديدة فى

حياة الناس فى أوربا وأمريكا ، والراصد لنشأة مسرحية الفصل الواحد لن يلبث أن يجد لها جذوراً لا فى الفنون الأدبية وحدها (وأهمها فن القصة القصيرة نفسه) بل وفى اتجاه المجتمعات الحديثة نحو فلسفة « اللحظة الواحدة » ـ أى فلسفة تأمل الحياة من خلال ما يسمى فى لغة السينما « باللقطة المركزة » ـ وقد كانت هذه اللحظات أو اللقطات تتوالى فى الرواية أو المسرحية أو الملحمة وغيرها من الأشكال الأدبية التى عرفها تراث الإنسانية القديم .

وقد بدأ هذا الاتجاه ـ لا شك ـ مع بداية العصر الحديث الذى يميل كثير من الدارسين إلى ربطه بالانقلاب الصناعى فى أوربا وانتشار الصحافة بالمعنى الحديث ـ وكان من أكبر الداعين له (ادجار الن بو) الذى كان من أوائل من حاولوا تعريف القصة القصيرة وكانت نظرته إلى الشعر ذات دلالة كبرى إذ كان يرفض أى قصيدة يزيد طولها على المقطوعة ، ويستريب بأى شكل من أشكال الشعر يحاول محاكاة الأشكال الأدبية المطولة ـ فالشعر عنده (مثل اللوحة أو التمثال)فن مكانى لا زمنى أى يعتمد على الحيز والمساحة لا على التعاقب والتوالى ..

ولكن هذا الاتجاه أيضا ما لبث أن أحدث رد فعل غير مباشر ، لأن المناخ الفكرى الذى ولده قد تغير فى العصر الفكتورى نفسه فى انجلترا وفى عقود التحول الحاسمة وفى روسيا بحيث عادت للرواية الطويلة مكانتها ، واستطاعت الأنواع الأدبية الزمنية « أن تحظى باقبال الجمهور العريض ـ وأصبح من المألوف أن ترى كاتباً روائياً يكتب القصة القصيرة ، أو شاعراً من هواة القصائد الطويلة يكتب المقطوعات ـ بل إن نهاية القرن شهدت تنويعاً جديداً فى هذا المجال على يد تشيكوف الذى لم يكن يكترث لما ورثه من أشكال فكتب المسرح الذى يقترب من أنواع الأدب الأخرى ، وكتب القصة القصيرة التى طالت بعض الشىء أو الرواية التى قصرت بعض الشىء فأحيا بذلك تراث القصة القصيرة الطويلة « أو النوفلا NOVELLA والتى كانت قد أوت إلى الرقاد طويلا بعد أن قدمها شاعر الألمان الأكبر (جوته) .

ونحن عندما استقدمنا كل هذه الأنواع من الأدب العالمى لم نكن نفتقر فى الحقيقة إلى القاعدة أو الأرض التى يمكنها أن تستقبل وتحمى نباتات عربية أصلا من كل هذه الفنون اللغوية ، ولذلك لم تستغرق المحاولات عقوداً طويلة (كما بين الدكتور عبد المحسن بدر) ولم نلبث أن رسخنا فنون الرواية العربية والقصة وما إليها باعتبارها آداباً قومية كثيراً ما تطاول الآداب العالمية فكرا وفنا ـ ولم يلبث الكتاب الذين خلفوا الرواد أن طوروا شكل (النوفلا) ومزجوا بين المسرح وفنون الرواية (مثل يوسف ادريس وعبد الرحمن فهمى) ومن ابتدعوا فن « الخاطرة » ـ وهو صورة مصغرة من المقال الأدبى يضارع قصيدة النثر ، ويختلف اختلافاً بيناً عن انشاء المنفلوطى والرافعى ، ومن برعوا فى كتابة القصة القصيرة جدا ـ أو الأقصوصة .

ولكن الذى لم ننتبه إليه فى خضم هذه الأجيال الشكلية هو التحول الذى طرأ على شكل الرواية نفسها والذى استتبعه تغير المادة التى تتناولها نتيجة لتغير المناخ الذى كتبت فيه ـ فكاتب الرواية اليوم ـ وأنا أقصد الممتاز والمتميز ـ لا يحاكى نماذج قريبة بل لا يحاكى الرواد ، حتى ولوكان قد بدأ حياته الأدبية محاكياً ، بل هو يستلهم أرض واقعه ونفوس من حوله ، وهو كثيرا ما يغوص فى تاريخ أمته يستقى منها معانى لحاضره ، وكثيرا ما يعتبر اللغة مادة للتجريب لا وسيلة للتوصيل فحسب . ولقد كان من عمق تأثير الجو الفكرى والنفسى أن شيخ كتاب الرواية والقصة نجيب محفوظ وجد نفسه يغير من منهجه ومن أطره ـ ليس فقط فى البناء والتصوير بل فى اللغة أيضا . إن إنتاج نجيب محفوظ الأخير درس لنا من أستاذ كبير ـ من فنان ذى حساسية لم يطل بها الوقت حتى تغيرت مع تغير العصر ، فهو يمثل جيلاً جديداً فى كتاباته الجديدة ، وأعماله أجيال ـ تماما مثل الموسيقار محمد عبد الوهاب ـ قمة القمم ـ الذى يمثل تطوره حساسية أجيال كاملة لا جيلاً زمنياً واحداً .

متفرقات

قصة مستوردة

دخل القصاص المبتدىء إلى مبنى الدار الصحفية الشهيرة ، وسأل عن مكان إحدى المجلات التى تصدر عنها ، ولم تكن اجراءات الأمن آنذاك صعبة أو معقدة ، وسرعان ما وجد نفسه فى غرفة رئيس التحرير ، ولما عرض عليه ما أتى من أجله حوله إلى المحررة المختصة ، وهناك حدث ما لم يكن يتوقع . كان القصاص قد تخرج لتوه بالجامعة ، ولكنه كان يفضل أن يكتب قصصه الأصيلة المستمدة من تجاربه فى القرية التى أتى منها ، وإن يحاكى أسلوب الدكتور محمد حسين هيكل بعد أن أذهلته قدرته على البيان ، واسرته بلاغته المطمئنة أو قل خطاه المتئدة فأسلوبه لا يلهث فيتعثر ولا يتمهل فيضل .

وعرض الشاب قصته على المحررة ـ وكانت أقرب إلى الأقصوصة منها إلى القصة فقرأتها على الفور ونظرت إليه وابتسمت ، وقالت فى ثقة ورقة «هذا عظيم ولكن الأسلوب لا يصلح لقرائنا .. كما أننا نفضل القصص المترجمة على القصص المحلية لأن الأجانب يجيدون تحليل نفسية المرأة .. ومعظم قرائنا كما تعلم .. من الجنس اللطيف » ـ ولم يحزن الشاب ولكنه

ـ شأن كل ناشىء ـ كان قلقاً على مصير قصته فعاد يسألها عما يمكنه أن يفعل ؟و بنفس النبرات الواثقة نصحته المحررة أن يكتب « قصة مترجمة »! وتردد الشاب أول الأمر ثم ابتسم ابتسامة يخفى بها ارتباكه وقال فى صوت خفيض « ولكنى لا أستطيع الترجمة .. لأن معرفتى باللغات الأجنبية محدودة » ـ وخيل إليه ان نبرات الثقة فى حديثها زادت وهى تقول « ولهذا لم أطلب منك أن تترجم قصة بل أن تكتب قصة مترجمة ! » وازاء هذه الدهشة التى عقدت لسانه استمرت قائلة « أقصد أن تكتب قصة مثل القصص التى ننشرها فى مجلتنا ـ ويمكن أن تستمد مادتها من أبواب رسائل القراء وستلاحظ أنها فى الغالب من الجنس اللطيف ، ولكن المهم أن يكون أسلوبها مترجماً .. أعنى أن يوحى بأن القصة مترجمة .. مثل أسلوب قصصنا المترجمة .. وأن تكون الأسماء التى تختارها للشخصيات أجنبية .. وأن يكون مسرح الأحداث فى الخارج ويستحسن أن يكون فى إحدى البلاد غير المألوفة للمصريين ... وستجد أوصافها فى قصصنا المترجمة .. ولا داعى طبعا لأن تذكر اسم مَنْ تترجم عنه أو اللغة التى تترجم منها .. فهذا لا داعى له لأننا لن نذكره فى المجلة .. ولن نذكر اسمك بطبيعة الحال ولكننا سندفع لك أجر مؤلف لا أجر مترجم ..

وبعد محاورة قصيرة غادر الشاب الدار الصحفية ـ ولم يدخلها إلا بعد أعوام طويلة تقترب (حسبما يقول) من العشرين ، ولكنه ورث من ذلك اليوم كراهية لكل ما هو مترجم ، ونشأ فى قلبه عداء لما أسمته المحررة بحق «أسلوب الترجمة» ، واستمر هو فى محاكاة أسلوب الدكتور هيكل حتى اكتشف أنه لا يستطيع محاكاة أساليب الكتاب بل ولا يستطيع أن يتخذ من الكتابة هواية خاصة فهجرها واقتصر على القراءة .. ولم ينس أن يتجنب كل ما كُتب عليه « قصة مترجمة » .

عادت إلى ذهنى هذه القصة الحقيقية ـــ وليعذرنى القارىء إن أنا تعمدت اخفاء الأسماء وحرفت بعض التفاصيل إمعانا فى الاخفاء ـ عندما رأيت بعض « المترجمات » التى تنشرها بعض دور النشر فى دولة عربية

شقيقة بعضها غفل من اسم المترجم ، وبعضها عليه اسم زائف ! وراعنى اقبال الشباب فى مصر على اقتناء هذه وتلك — وبعضها ذو ثمن باهظ — دون اكتراث لاسم المؤلف أو المترجم ! وعجبت للسر فى هذا الاقبال ، بينما تحفل رفوف المكتبة العربية بقصص ومسرحيات لمؤلفين مصريين وغير مصريين وأغلبها بديع رفيع — هل لحقت الأدب لعنة « المستورد » — أى سحر السلعة المستوردة وما توحى به من جودة ؟

ولكن الذى أعاد القصة إلى الحياة حقا هوما أسمته المحررة «أسلوب الترجمة» أى أسلوب الرطانة الذى كان يحذرنا منه أستاذنا المرحوم الدكتور أمين روفائيل (والذى لا يذكره الدكتور شكرى عياد — بطبيعةالحال — فى كتابيه الأخيرين عن الأسلوب) . فما هو هذا الأسلوب ؟ إنه مستوى لغوى محدود الكلمات والعبارات ، غريب الأبنية والهياكل ، يوحى بالأصل الأجنبى ولا يرقى إليه ، ويزخر بالعبارات التى أسأنا ترجمتها فى بداية عهدنا بالترجمة فأصبحت علماً على اللكنة مثل « حسن ـ حسنا ـ ياللسماء ! وما إليها ـ إلى جانب ما اسميه بالكنكنة — «كان يمكن أن يكون كذلك ولو لم يكن كذلك » والعجيب أن ينزع الكثيرون من الطامحين إلى كتابة القصة القصيرة إلى استخدام هذا الأسلوب ظنا منهم بأنه يوحى بالحداثة أو المودرنية أو عجزاً منهم عن استيعاب الأساليب العربية الأصيلة ، والأدهى أن تتسرب سمات هذا الأسلوب العجيب إلى اللغة العربية المستخدمة فى شتى المجالات (أى دون اقتصار على لغة الصحافة) بل وأن تصبح من سمات اللغة المستخدمة فى الحديث اليومى دون أن يكون لدى المتحدث علم باللغة الأجنبية التى قيست عليها العبارات والكلمات الدخيلة.

وكثيراً ما أتساءل هل هذا من تأثير ترجمات الأفلام التى يراها المتفرج اليوم بلا انقطاع على الشاشة الصغيرة ؟ (وهى ترجمات لا داعى للتعليق على ردائتها وانحطاط أسلوبها وابتعادها عن الأصل) أم هو من تأثير الترجمات الزائفة التى تلقى بها فى أسواقنا دور النشر فى ذلك البلد الشقيق؟ أم هو من تأثير الانغماس فى العامية فى أجهزة الإعلام المسموعة

والمرئية ؟ بل قد يكون ذلك نتيجة لاتجاه المبتدئين فى صناعة الصحافة إلى الكتـابة الإبداعـيـة دون أن يكون لديهـم الاسـتـعـداد اللغـوى الكافى ثم انغماسهم فيها مع مايلقونه من تشجيع فى النشر والتنويه بأعمالهم ! وربما تكون هذه العوامل مجتمعة من أسباب انتشار أسلوب الترجمة . ولكننى على يقين من أن المستورد فى هذه الحالة لا يدانى المحلى فى أى مظهر من مظاهره .

احتراف الأدب

هل الأدب حرفة ؟ أى هل يستطيع إنسان أن يعتمد على الكتابة الإبداعية فى كسب عيشه ؟ وأقصد بالاعتماد عليها عدم الانخراط فى السلك الوظيفى أيا كان نوع الوظيفة ـــ ولو كانت تدريس الأدب نفسه !

حاولت الإجابة على السؤال أول الأمر من وجهة نظر تاريخية فبرزت أهم مشكلة تواجه الكاتب أو المفكر وهى مشكلة تحديد معنى كسب العيش. ومن قبلها بطبيعة الحال معنى الكتابة الإبداعية ـــ رغم الوضوح الخادع للمصطلح الأخير . فمفهوم الإبداع متغير وهو لا يقتصر على كتابة الأنواع المختلفة من الأدب الخيالى (القصة القصيرة ـ الرواية ـ الشعر ـ المسرح) بل يتعداه اليوم إلى النقد ـــ فالنقد يعتبر فرعاً أساسياً من فروع الأدب ـ وهو يقتضى فى رأى المحدثين طاقة إبداعية نستدل عليها من التفاعل الوجدانى والفكرى فى آن واحد مع العمل الأدبى الذى يتعرض له الناقد ، ومن قدرة الناقد المبدع على الربط بين مظاهر العمل الأدبى المحدد وبين غيره مما يزامنه أو مما سبقه ، وكذلك بينه وبين الأطر الفنية والفكرية

التى ينبع منها ويصب فيها إما فى عصره أو فى الأدب بصفة عامة باعتباره كيانا مطلقا ، كما نستدل عليها من قدرة الناقد على بلورة كل ما يخرج به فى هذا الصدد فى لغة موجهة إلى جمهور بعينه وتهدف إلى إحداث تاثير معين مهما كانت درجة الموضوعية التى يلتزمها .

أما كسب العيش فمفهوم جد عسير ، فهو يتغير فى العصر الواحد بل وفى البلد الواحد بل ويكاد يتغير من أديب إلى أديب . اما عبر العصور فهو يتغير تبعا لتغير المعايير الاقتصادية السائدة ، وتبعا لمفهوم الضروريات والكماليات — فما كان كمالياً بالأمس قد يصبح ضرورياً اليوم بسبب إيقاع الحياة اللاهث (كوسائل الانتقال مثلا) وما لم يكن معروفا بالأمس قد يصبح ضرورياً فى الغد (مثل وسائل العلاج الحديثة ذات التكاليف الباهظة) ، ومالم يكن يتتبع نفقات كبرى بالأمس قد أصبح يبتلى الإنسان بأنواع الهموم (مثل نفقات التعليم والكساء للأسرة) .

ولذلك فإن شاعراً كبيراً مثل (وليم وردزورث) استطاع أن يعيش على دخل محدود من استثمار رأسمال قدره تسعمائه جنيه (كان يدر عليه ما يقرب من مائه وثمانية جنيهات فى العام فى أوائل القرن التاسع عشر) وكان يعيش هو وأخته أول الأمر فى منزل ريفى صغير ذى حديقة لابأس بها (اسماه Dove Cottage) ولم ينتقل منه عندما تزوج وانجب ولحقت بالأسرة (ساره) أخت زوجته لتعيش معهم . كان طموحه الذى لم يفارقه منذ صباه هو أن يكون شاعراً متفرغاً لكتابه الشعر وألا يلتحق بوظيفة ما طول عمره ، فكان يقضى وقته فى القراءة (وكان شعراؤه المفضلون هم شيكسبير وسبنسر وميلتون) واتقان اللغات الأجنبية والترجمة منها فترجم هجائيات (جوفينال) عن اللاتينية وغزليات (كاتولوس) أيضا عن اللاتينية ومقطوعات (ميكل انجلو) عن الإيطالية القديمة وما إلى ذلك ، كما كان يكتب حين يأتيه شيطان الشعر وكان أكثر ما يأتيه وسط الحقول، ولم تكن تزيد متطلبات الأسرة عن الطعام الذى كانت تتولاه أخته (دوروثى) ابتداء من

بذر الحب إلى جنى ثمار البازلاء والبطاطس فى الحديقة ، وابتداء من العجن إلى انضاج الخبز فى الفرن المنزلى .

والمطلع على حياة هذا الشاعر يعجب كيف استطاع أن يحد من حاجاته الاقتصادية ، فلم يكن يشغل فكره إلا الأحذية الجلدية المتينة التى تعينه على السير مسافات طويلة ، وكثيراً ما تلمح فى ثنايا رسائله واليوميات التى كتبتها أخته اهتماماً بالغاً ــ وقد أجرى أحد الدارسين حساباً استخلص منه أنه عندما بلغ الستين كان قد سار على قدميه مسافة تزيد على ١٨٠٠٠٠ ميل !

ولكن هذا الشاعر لم يلبث ــ بعد أن حقق لنفسه ذيوعاً عريضاً ــ أن قبل وظيفة شرفية (أو إسمية) فى مصلحة الضرائب ، بل قبل أن يكون شاعر البلاط وهو المنصب الذى كان قد شغله (الكسندر بوب) شيخ الكلاسيكيين و (روبرت ساوذى) الرومانسى الأشهر من قبل ورد زورث ! بل إنه قد تحول فى شعره من الثورية المتطرفة إلى الرجعية الكاملة ، وكتب سلسلة طويلة من السوناتات السقيمة العقيمة عن أحد الأنهار وسلسلة أخرى بعنوان السوناتات الكنسية ! وسرعان ما هاجمه شعراء القرن التاسع عشر لهذا التحول وتلك الردة ، فكتب (براوننج) قصيدته المشهورة فى هجائه بعنوان (القائد المفقود) وهو يعنى فى الحقيقة الذى ضل الطريق ، مثلما كتب الشاعر العظيم اللورد بايرون هجاءه المعروف لشاعر البلاط الأسبق (روبرت ساوذى) !

ولكن احتراف الأدب وحياة التقشف ظلا مثلا يطمح إليه الأدباء فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وحاوله بعض صغار الفنانين والشعراء لا يذكر منهم اليوم سوى (دانتى غبريال روزنى) وجماعته ، بينما كان (ماثيو ارنولد) مثلا ــ شاعر العصر الفكتورى وناقده العظيم مفتشاً فى وزارة التربية والتعليم ، وأما فى القرن العشرين فقد انهار هذا المثل تماما ولم يعد من الممكن ولا من المستحسن أن يتفرغ أديب للأدب ــ إذ لم يعد مفهوم

الأدب مقصوراً على إبداع العمل الأدبي ولم تعد متطلباته مقصورة على إحكام الوسيلة اللغوية ، بعد أن تعقدت أنماط الحياة ، وأصبح على الأديب أن يشغل نفسه بدراسات وقراءات غير أدبية ، بل وباهتمامات فكرية تتخطى حدود العصر ، ولم يعد في إمكان الناقد أن يجهل العلوم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفلسفية والنفسية ! ولقد انتفت تماما فكرة الناقد الفني البحت ـ أي الذي يقتصر على نقد الشكل ـ إذ لم يعد الشكل منفصلاً عن المضمون ، وما تشعب الأشكال الفنية وتعقيدها إلا انعكاس لتشعب المضمون وتعقيده ! كما لم يعد الأديب قادرا على احتراف الأدب ـ حتى ولو كان يدر عليه ما يكفي لكسب عيشه ويزيد !

الفنـــــان .. والتعليـــم

من المفهومات الخاطئة التى شاعت فأوشكت أن تصبح لشيوعها صحيحة مفهوم المقابلة بين الفن والعلم .. أى تصور الكثيرين أن الفنان لا حاجة له بالدراسة ـ باعتبار أن الدراسة عمل العلماء لا الفنانين أو الأدباء.. وينطبق هذا بصفة خاصة على التفرقة بين الناقد والأديب إذ كثيراً ما يقال أن الأول عالم والثاني مبدع ومن ثم فعلى الأول أن يدرس ويعلم ، بينما لا يحتاج الثانى إلا إلى التأمل ثم استنطاق موهبته الإبداعية التى لا تحتاج إلى عون من ثمار قرائح البشر ، فهى ربانية يولد بها المرء ولا يكتسبها .

ويستند هذا المفهوم إلى خطئين فى التفكير أولهما الخطأ فى فهم معنى الموهبة وعلاقتها بالإبداع ، والثانى هو الخطأ فى فهم طبيعة عمل الفنان أو وظيفته . أما الأول فإنه لم يصحح إلا منذ عهد قريب وقد كان محوطا بالألغاز قروناً وقروناً ـــ وذلك بعد نهضة علم النفس الحديث وتشعبه بعد أن كان مقصوراً فى فترة ما على مجالات بعينها (أهمها علم النفس

المرضى) فأصبحنا ندرك المزيد عن دقائق عملية الإبداع وعملية التذوق الفنى ـ ونحن مدينون فى هذا الصدد لرائد هذه الأبحاث فى العالم العربى أستاذنا الدكتور مصطفى سويف ـــ وأصبحنا نعرف أن المادة التى يشكلها الفنان ـــ أو ما أسميته من قبل بالواقع ـــ لا تقتصر على تجارب الحياة من أحداث وأحاديث وصور ورؤى بل تتضمن تشرباً لروح العصر وهو مالا يتحقق إلا بالتعليم أى بالقراءة المتصلة والاستيعاب المتواصل لعلوم العصر . وإذا كنت قد كررت الاشارة إلى العصر هنا فذلك لأن مفهوم العلم أو العلوم يختلف من عصر إلى عصر ـــ فقد تسود العلوم الدينية فى عصر ما ، وقد تسود العلوم الفلسفية أو العلوم الطبيعية وهلم جرا ، ولذلك فالفنان أو الأديب ينحدر من تراث أدبى أو فنى صرف ، ولكنه ينتمى للماضى الأدبى والحاضر الفكرى معا ..

وتحضرنى كلمات ابن رشيق فى كتابه (العمدة) عن اتساع نطاق المادة التى يتناولها الشاعر العربى مع اتساع نطاق المعارف العربية نتيجة للفتوحات الاسلامية فاطلاع العرب على الثقافات الأجنبية واتصالاتهم بالحضارات القديمة وهو يطلق على هذه « المادة » لفظ « المعانى » وهو يعنى أحيانا الصور الفنية ـــ كما بينت ذلك فى كتابى (النقد التحليلى) (١٩٦٣) ـــ ويعنى به «الافكار» التى يتناولها الشاعر أحيانا أخرى ..

وهذه المعانى أو الأفكار عادة ما تكون وليدة العصر الذى يعيش فيه الفنان ـــ وسواء قبلنا آراء قطب الذاتية فى هذا الصدد ـــ وهو الشاعر الانجليزى (وليم وردزورث) .. أو قطب الموضوعية ـ ت . س . اليوت ـــ فإننا لابد أن نواجه فى كل مرة هذه الحقيقة الساطعة وهى أن المادة الفنية لا يمكن أن تقتصر على التراث بل لابد أن تتضمن علوم العصر . وقد يكون هذا ثمرة لجهد فردى أى لتحصيل فردى من جانب الفنان ـ فالشاعر الرومانسى (شلى) كان يقرأ منذ بزوغ الفجر حتى منتصف الليل باللغات اليونانية واللاتينية والإيطالية والأسبانية والفرنسية ـ ويذكر مَنْ ترجموا له أنه

كان يغفو من شدة الإرهاق وحاجته إلى النوم أثناء النهـــار ـ وأنـه كان دائما يحمل كتابا معه يختلس القراءة فيه حتى ولوكان فى حفلة أو مأدبة (وقد لا يعلم الكثيرون أن ت . س . اليوت حاصل على درجة الدكتوراة ـــ فهى المعادل الحديث لنوع من التعليم القديم ـ) أقول قد تكون هذه الإحاطة ثمرة جهد فردى ، وقد تكون نتيجة لروح العصر التى تتمثل فى الجهد الجماعى للمفكرين (من علماء وأدباء) وخير من يعبر عنها هو الناقد ..

وقد تنبه إلى هذه الحقيقة الناقد الإنجليزى والشاعر (ماثيو أرنولد) حين قارن بين امتياز الشعراء لا على أساس الشكل وحده بل على أساس ثراء المادة الفكرية ، وقد هداه بحثه إلى أن النقاد هم الذين يوفرون هذه المادة للاديب ـــ فكان يقول إن على الناقد أن يوجد تياراً من الأفكار الحديثة الصائبة بحيث يجد الفنان نفسه فى إطار يضمن لعلمه العمق ويكتب له البقاء وكان يضرب المثل لهذا الشاعر الألمانى العظيم (جوته) . وقياساً على هذا نجد أن «روح العصر» (وكان الناقد الانجليزى وليم هازليت أول من ابتكر هذا التعبير) يمكن أن تفسر لنا طبيعة المادة التى يتناولها الفنان فى عمله .

أما الخطأ الثانى فهو يتعلق بطبيعة عمل الفنان ـــ وهذا أيضا لم يصحح الا منذ عهد قريب ـــ اذ كان يظن أنه مصور وحسب أوانه مجرد مرآة تعكس حياة الناس (فى مجتمعه مثلا) أو حياة الطبيعة ، ومن ثم كان النقاد يركزون فى دراستهم على جوانب « المهارة فى المحاكاة » ومدى صدق التصوير ، وقد كان للشاعر الانجليزى (كولريدج) ـ وهو أبو النقد الحديث ـ فضل تحرير الأذهان من هذا الخطأ الفادح حين أسهب فى «السيرة الأدبية » فى الحديث عن الخيال الإبداعى وعمل المخيلة الإبداعية (وأنا استخدم هنا المصطلح الذى أتى به ابن خلدون قبل كولريدج بما يزيد على أربعة قرون) .

وبفضل هذا المفهوم أصبح الجميع يدركون أن عمل الفنان يتمثل فى إعادة تشكيل الواقع لا تصويره ، وأن جهد التفكيك والتحليل لا ينفصل عن جهد التجميع والتشكيل ، ولهذا لابد للذهن من أن يحكم فن التفكير التحليلى الذى لا يأتى إلا بالدراسة واستيعاب المنهج العلمى الحديث .

ولقد قيل قديماً أن كل فنان يضمر فى داخله ناقدا ـ يتحكم فى اختيار المادة وتحديد الشكل ، بل ويصدر أحكام القيمة . ولذلك كان أفضل الفنانين هم أفضل النقاد دائماً ـ وأضيف إن أفضل النقاد مبدعون ـ فملكة الإبداع تتضمن جهداً مركبا لا غنى عنه للناقد والفنان جميعا ، ولا غنى لأيهما عن معارف العصر ـ وهو ما لا يتأتى بالتعليم والدراسة .

خرافة الكمال

لم يتردد الشاعر المبتدىء فى الاعتراض عندما أبدى له أحد زملائه نقدا ـ وكان اعتراضه عنيفاً وحاسماً ، فهو يستند إلى ما شاع فى الخمسينات ـ نقلاً عن مدرسة النقد الحديث الأوربية الأمريكية ـ من أن العمل الفنى كائن مستقل له قوانينه الخاصة ، وانه كامل فى ذاته ، لا يحتمل الزيادة ولا النقصان ، ولا يمكن ترجمته ، ولا يمكن نقله من صورة إلى صورة ، أى من شكل أو وسيط إلى شكل أو وسيط آخر (كالرواية والمسرحية والقصيدة وما إليها) وإلا مسخ وشوه وخمد ولم يعد ـ باختصار ـ عملاً فنياً .

وتعجب زميله الذى يكتب الشعر أيضا من هذا العنف غير المتوقع فقد كان اعتراضه يسيرا ، منطقياً إلى أبعد الحدود بل لا يعدو أن يكون اقتراحاً بتقسيم القصيدة إلى قصيدتين لأنها تنقسم ـ فى صورتها الحالية ـ إلى لحظتين تمثلان رؤيتين لا يجمع بينهما تماثل أو تناقض ولا يشدهما تقارب أو تقابل ، ولا يتصلان بتناظر أو تضاد ، ولا يؤدى أحدهما إلى

الآخر ولا ينبع منه ، ولا يكاد يربط بينهما سوى ما يربط بين القصائد المتفرقة فى ديوان واحد !

وكنت أتابع المناقشة ولكننى لم أتعجب ، إذ وجدتنى فى موقف الزميل الناقد رغماً عنى ذات يوم وعام ١٩٨٦ يؤذن بالأفول ، حين أبديت نفس الملاحظة لقصيدة فى ديوان الشاعرة وفاء وجدى ، واعترض أحد الزملاء على حق الناقد فى التعديل أو اقتراح ما يمكن أن يغير من شكل القصيدة . باعتبار العمل الفنى كياناً مطلقاً لا يجوز المساس به . وطفقت أتأمل هذا الموقف الناشيء من اساءة فهم المذهب الفنى الحديث ، فلا شك أن النقد الحديث لا يقصد القول بكمال أى عمل فنى ، ولكن ما هى أسباب سوء الفهم ؟

السبب الأول فى رأيى هو معنى اصطلاح « العمل الفنى » ـ بداية . فنحن نقنع بالشكل الخارجى للعمل فى تحديد انتمائه إلى اسرة الفن — فما دام منظوماً ومقفى (أيا كان نوع النظم والقافية) ويقدم رؤية ما فهو قصيدة ، وما دام منثورا ويحكى وقائع وبه شخصيات وأحداث فهو قصة ورواية ، وما دام مكتوباً بالحوار وبه مواقف وما إلى ذلك فهو مسرحية . ونحن نسرع فى الحكم باستقلاله وكماله حين نقرر إنه عمل فنى ! وما أبعد هذا كله عما يعنيه النقد الحديث !

إن النقد الحديث يقول فى الحقيقة أن « العمل الفنى » يطمح إلى الكمال أى أنه فى صورته المثالية كامل — ولكنه لا يرقى إلى هذه الصورة المثالية أبداً فهو مرتبط بنقصان البشر ، وما هو فى الحقيقة إلا سجل مجسد لمشاعر وأفكار أبعد ما تكون عن الكمال شكلاً ومضموناً وكلنا يذكر قول العماد الأصفهانى : إنى رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً فى يومه إلا قال فى غده : لو غير هذا لكان أحسن ، ولو زيد كذا لكان يستحسن ، ولو قدم هذا لكان أفضل ، ولو ترك هذا لكان أجمل ، وهذا من أعظم العبر ، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر .

ويعرف الكثيرون دهشة الشاعر الانجليزى (جون كيتس) حين اطلع على مسودات (الفردوس المفقود) للشاعر الأعظم (جون ملتون) فأصابته صدمة أوقفته عن الكتابة فترة إذ شاهد بعينى رأسه التعديلات التى أملاها ميلتون على بنائه للنص العظيم ، وقد كان يتصور أن شعر ميلتون لجماله وإحكامه كامل يقترب من المثال — أى لا يقبل التعديل والتبديل ، وإنه من ثم لابد أن يخرج من فم الشاعر فى صورة كاملة !

ومن هذه الزاوية نرى أن كل « عمل فنى » هو – إلى حد ما – «مشروع » عمل فنى ، وأنه لا يتخذ الصورة النهائية — مثل مشروعات القرارات والقوانين — إلا بعد الموافقة عليه ، سواء كانت باجماع القراء والنقاد فى زمن ما ومكان ما ، أو بغالبية الأصوات ، أى باتفاق جمهور القراء ومعظم النقاد ، أو بتزكية بعض النقاد المعاصرين له ممن يتمتعون بحساسية مرهفة ربما اختلفت عن حساسية العصر . وحتى عندما يقبل العمل الفنى بالصورة التى أسميتها « الصورة النهائية » فإن ذلك لا يكون إيذانا بالكمال أبدا ! فالصورة المكتملة ليست كاملة لأنها تستند إلى معايير ماتفتأ تختلف من مكان إلى مكان ومن عصر إلى عصر — ومن جمهور إلى جمهور فى نفس الزمان والمكان !

أما السبب الثانى فهو مفهومنا للنقد وعمل الناقد . لقد تجاوزنا مرحلة اعتبار النقد عملا طفيليا يمارسه من لا يستطيع الكتابة الإبداعية أو اعتبار النقد نشاطا ذهنيا (غير فنى) يقتصر على تبيان المثالب . (وعندما تجاوزنا المرحلة الأخيرة أمعنا فى التجاوز حتى أصبح الكتاب ، وبخاصة من يبدأون هذا الطريق الشاق ، يتوقعون المديح والثناء ، ولا يقبلون تبيان العيوب والنقائص) . ولكن الأخطر من ذلك هو تصور نقادنا وجود معايير مطلقة للأحكام النقدية — وهذا خطأ يدانى تصور وجود معايير مطلقة للأشكال الفنية . وإذا كان صحيحا أن الناقد يهتدى فى استنباط الأحكام بالتراث الفنى ، فهو لا يخضع للأشكال السائدة فى التراث طول الوقت ، لأن هذه الأشكال وما يمليها من أفكار ماتفتأ تتغير . والناقد ذو طاقة إبداعية دفينة

تتجلى فى إدراك الخط الذى تسير فيه الأشكال والأفكار تحولاً وتبدلاً . وفى إقامة العلائق الباطنة والظاهرة بين الأعمال الفنية فى عصر ما أو عند فنان بعينه ، والأهم من هذا كله قدرته على اكتشاف النمط الفنى المحدد الذى يختاره الفنان ، ومن ثم قدرته على اكتشاف أماكن كسر هذا النمط بفضل طاقة الاستشفاف لديه ـ وهى طاقة تستند إلى موهبة فطرية صقلتها الدراسة وهذبها طول قراءته للأعمال الأدبية وطول استقرائها .

ولذلك فعندما يتعرض ناقد مرهف لعمل فنى ويقترح تعديلاً ما ، فانه يفعل ذلك نشدانا للكمال ـ مصيباً كان أم مخطئاً ـ أى أنه يشارك الفنان موقفه وجهده من زاوية جديدة ، وإذا كثر عدد النقاد كثر عدد الزوايا وتعددت الوجهات واستطاع الفنان أن يرى مالا يستطيع أن يراه وحده .

عاد إلى الطيور

عندمـا تهب أولى نسـمـات الخريف البـاردة . تقلع أسـراب الطيـور الأوروبية من غابات بوهيميا وماحولها ، مهاجرة إلى دفء أفريقيا ، وتتوقف قليلاً عند ساحل البحر المتوسط في انتظار البدر .. وعندما يكتمل البدر فى ليلة من ليالى سبتمبر ، تعبر الأسراب البحر لتصل مع الفجر إلى ساحل مصر ، وعيونها تبحث عن السواد فى الصحراء ، أى عن البقاع الخضراء التى تزدان فى ذلك الفصل بثمرات ناضجة ، تحبها طيور أوروبا وتعشق رحيقها .. وماتلبث أن تهبط على كل غصن وفنن ، حذرة خائفة فى الغربة ، وإن أدفا قلوبها اقتراب موسم التزواج إذا سترتع فى غابات السودان وتنشد أناشيد الزفاف ، قبل أن تعود فى مايو إلى أوربا إلى أعشاش جديدة تبنيها إلى جوار أعشاش الآباء ..

وقبل شروق الشمس فى الأيام الأولى من سبتمبر ينتظر الصيادون السمان بشباكهم على ساحل رشيد ، وينتظر البعض الآخر من هواة الصيد هذا الفيض من الطيور ، بينما يتجول رجل مع ابنه فى غبش الاصباح ومعهما منظار مقرب ، يحاولان أن يرصدا هذه الطيور فى دكنة السحر .. ويشرح الأب لابنه وهما يسيران وسط حقول السمسم والذرة التى تتوسطها

أشجار نخيل باسقة تبتعد عن بعضها البعض بما لايزيد على ثمانية أمتار ، يشرح الأب لابنه الذى مازال بين النوم واليقظة رصد الطيور وتمييز أنواعها من ظلها والضوء من خلفها فى السماء أى بطريقة (السلويت) وماتنقضى الساعة حتى يكونا قد رصداً عددا من الطيور وتحدثا عن خصائصها .. فهذا هو القمرى — من فصيلة الحمائم — الحذر الخائف أبداً ، يقصد أعلى النخيل ويقبع على السعف وسط الخوص ليضلل الطالب، ولكنه يهب طائرا إن اقترب ظل البشر .. وها هو الضوع واسمه هنا (ابو النوم) لأنه ينام على قاعدة (الجريدة) أى على الكرنوفة(أو القحف) طوال النهار فاتحاً فاه لتدخله الحشرات ! وقد عرفه الشاعر العربى وعجب له قائلاً:

وนام على مهد الكرانيف ضُوَّعُ

قرير فؤاد ماتخال له هما !

وهاهو الصُّفَّير — واسمه هنا الشاويش لأنه ذو ريش أصفر فاقع لونه مثل بزة الجاويش الرسمية! وهاهو الوقواق — ويسمونه هنا (السقساق) الذى يضع بيضه فى عش غيره ولايحتضن أفراخه أبداً . .

ثم تشرق الشمس وتصحو الطيور من وعثاء الرحلة وتبدأ فى البحث عن الطعام فهذا موسم الفواكه أيضا — موسم البلح والمانجو والقشطة الخضراء . . «وإذن فوجه منظارك المقرب إلى الفاكهة الناضجة تجد تلك الطيور تتناول طعام الافطار ! »

وعندما تسطع الشمس فى السماء ويقبل الضحى ، تهدأ حركة الطيور إلا من فرناص ينشد جعرانا أو دودة ، أو من دقناش يزهو بألوانه ، وسائر الطيور الصغرى كالقبرة والوروار والخضيرى التى تملأ الجو شقشقة و شدواً متصلاً حتى الهاجرة . .

وكبر الابن وكبرت معه الأشجار التى كان والده قد غرسها فى فدانين اقتطعهما من قلب الصحراء وأحالهما جنة وارفة الظلال حتى تجتذب الطيور الزائرة ، واعتاد الصبى منظر الخضرة وسط الرمال ، واعتاد انتظار طيور أوربا (ويسمونها فى رشيد «طيور النيل » لأنها تأتى مع فيضان النيل) وأحب تمييز أصواتها وألوانها ، واعتاد رؤية والده عاكفاً على كتب

ضخمة بالانجليزية حافلة بصور الطيور الملونة المطبوعة على ورق سميك لامع ، ينقل منها ملاحظات ، مثلما أعتاد رؤيته منكباً على كتب الأدب العربى القديم ينقل منها مختارات فى كراسات كثيرة ، يتحف بها أبناءه من وقت لآخر، أو متحدثاً عن الطيور التى عرفها العرب ، أو منشداً ماقيل فيها من شعر .

ولم يستطع الصبى الذى شب عن الطوق أن يدرك العلاقة بين الأدب العربى والطيور ، فقد كان ذلك من ألغاز الطفولة التى تقبلها دون تساؤل مثلما تقبل أخبار الحرب العالمية الثانية فى الأربعينات ! لكنه عندما تخصص فى الأدب هو الأخر ، لم يستطع أن يتفادى السؤال ، خصوصا بعد أن بهره الشعر الرومانسى الانجليزى الحافل بالطيور ، وقرأ عن نظرية «النماذج الفطرية» (ARCHETYPES) التى أتى بها العالمُ النفسىُ الأشهر (يونغ) — ومؤداها أن ثمة صوراً ورموزاً يرثها الإنسان من ضمير البشرية الواحد ، فهو يعرفها بالفطرة ويحس معناها دون تلقين ، ويستوحى قوتها دون مرشد أو هاد..

لقد ارتبطت الطيور فى أعماق البشر بنزعة الحرية والانطلاق — نزعة التحرر من الالتصاق بالأرض ، فهى سابحة فى جو السماء ، تبصر البشر من عل وعيونهم تتطلع إليها من الأرض ، وهى تنذرهم بالغيوم أو الجو الصحو، وتتهادى أو تهوى ، ترفرف أو تدف ، تحلق أو تحوم ، فيرون فيها رموزاً لما يدف بين جوانحهم ولما يلحق فى خيالهم ! ولكنها قبل هذا وذاك رمز للغز الأكبر .. لغز الروح ..

لقد صور الفراعنة الروح فى صورة طائر، واستعار القرآن العظيم صورة الطائر فى معنى مشابه (وكل إنسان ألزمناه طائره فى عنقه)، واقتبس هذا المعنى الشاعر الرومانسى الكبير (كولريدج) عندما جعل الملاحين يربطون طائر القادوس الذى قتله الملاح الهرم فى عنقه (بدلامن قلادة الصليب) إيحاء بتحمله الوزر وحده ! ولكن السمة الأساسية التى شدت الشعراء إلى الطيور هى صوتها الذى يأتى من السماء ! والشعر الرومانسى يزخر بالطيور

التى نسمعها ولانراها ! وهذا هو ماجعل العقاد يرى فى الكروان هذا اللّغز :

هل يسمعون سوى صدى الكروان

صوتاً يرفرف فى الهزيع الثانى

إن للطيور سحراً يرتبط بالتجريد .. أى باستحالتها أصواتاً صافية مجردة، وهى أصوات ترتبط بأصوات السماء ، مثلما يقول (شلى) عن القبرة ، ومثلما يقول (كيتس) عن البلبل ، ومثلما يقول (وردزورث) عن الوقواق! والصوت فى ضمير البشرية كلام — والكلمة طاقة خلاقة .. بل هى طاقة الخلق نفسها ..

كان الصبى يعرف أن أباه يحب الطيور لألوانها وجمالها وطباعها وكان دائما مايتمنى أن يرى كتابه (طيور مصر) مطبوعاً فى أبهى حلة ، حتى يحاكى نظراءه من كتب العالم ، ولكنه لم يكن يعرف سر تلك العلاقة اللّغزية إلاحين مات والده وعادبه إلى مسقط رأسه رشيد ، ليعود الجسد إلى الرمال ، والكتاب بعد فى المطبعة ، وتعود الروح إلى الطيور ..

عن البراءة والتجربة

منذ مائتى عام كاملة أصدر رسام مغمور يعيش فى أحد أزقة لندن مجموعة من القصائد القصيرة التى تختلف كل الاختلاف عما عهده القرن الثامن عشر من فن الصنعة وحذق البناء وتستخدم لغة ساذجة مما يدور على ألسنة البسطاء والأطفال وأطلق على الديوان اسم (أناشيد البراءة) وربما كان هذا هو ماأوحى للدكتور مصطفى محمود أن يصدر كتاباً يحمل نفس العنوان منذ سنوات قليلة .

كان عام ١٧٨٩ عاماً حافلاً بالنسبة لذلك الرسام — واسمه (وليام بليك) كما كان حافلاً بالأحداث السياسية فى أورربا إذ شهد اندلا ع الثورة الفرنسية وشهد تباشير الصراع الذى غير وجه الحياة فى أوروبا ، كان (وليام بليك) آنذاك فى الثانية والثلاثين وكان يعمل مع زوجته فى إعداد اللوحات الخاصة بكتب الأدباء بطريقة بدائية إذ كان يرسمها بطريقة الحفر على الخشب ثم يعد منها لوحات زنكوغرافية يلون كلاً منها بنفسه ولذلك فلم يلتفت النقاد إلى ذلك الديوان الأول وظل (أناشيد البراءة) كتابا مطويا لايلتفت إليه أحدحتى أصدر (بليك) الديوان المكمل له عام ١٧٩٤ وأسماه

(أناشيد التجربة) وفيما بين هذا وذاك أصدر ذلك الشاعر الرسام عدة دواوين وعدة كتب ، أهمها (سفر ثل ١٧٨٩) و(زواج الجنة والجحيم ١٧٩٠) و(أبواب الفردوس ، ورؤى بنات البيون ١٧٩٣) مما يطلق عليه النقاد كتب النبوءات .

وفى عام ١٩٨٤ أصدر (لاريسى) أحد كبار نقاد الأدب الانجليزى كتابا عن (وليام بليك) يدحض كل ماذهب إليه النقاد فى أوروبا وأمريكا منذ الخمسينات عن هذا الشاعر من أنه صوفى النزعة منفصل عن مجتمعه لاعلاقة له بما يدور فى دنيانا وقد ثبت بصره على مايدور فى عالم الروح أو فى العالم الخفى الذى يربط وجودنا على الأرض بوجودنا فى عالم الخلود إذ ذهب (لاريسى) إلى أن مفهوم البراءة والتجربة ذو دلالة إجتماعية عميقة وإلى أن (بلبك) كان شاعراً يعيش هذه الحياة بكل أبعادها وأنه كان يعى تماما أوجه الظلم الاجتماعى والقهر الذى كان يسود المجتمع البريطانى فى ظل النظام السياسى القائم ومن ثم فهو يخرج تفسيرا جديدا يتفق مع مذهب المشرف على سلسلة الكتب التى تتضمن هذا الكتاب وهو الناقد النابه (تيرى إيجلتون) وفحواه أن الفنان إذا كان صادقاً فهو مرتبط بقضايا عصره وهو يسهم فى تعميق الوعى بها حتى لو لم يكن يهدف إلى ذلك وحتى لو لم يعلن صراحة عن مقصده .

أما التفسير الجديد للبراءة ومعنى البراءة بصفة عامة فهو عدم إدراك وجود الشر أو عدم قبول وجوده وما الشر فى أبسط صوره إلا معاداة الحياة ـ وألوان هذه المعاداة كثيرة مثل أحداث الضرر والإيذاء والإساءة التى قد تتخذ صوراً مادية صريحة كانتهاك قوانين الإنسانية وثوابتها بالسرقة والقتل والاغتصاب وما إلى ذلك ، وقد تتخذ صوراً نفسية كالحقد والكراهية والحسد والبغضاء ،، وقد تكون المعاداة عداء للنماء والازدهار والخير إما بدافع الغيرة والحسد أو بدافع النقمة والتلذذ بالإيذاء (وهو الشر الصافى)

وأما معنى التجربة فهو عكس ذلك أى إدراك وجود الشر وتقبل وجوده باعتباره عنصراً أساسياً من عناصر تكوين النفس الإنسانية أى باعتبار دوافعه

عناصر غريزية مركبة فى الإنسان لايسلم منها أحد ولاتخلو منها أى نفس بشرية وفى هذا الإطار يعيد (لاريسى) تعريف موقف (بليك) من شرور عصره ، كما يفتح لنا باباً جديداً نفهم منه كيف استطاع الأدب الحديث أن يعيد تشكيل العلاقة بين البراءة والتجربة بحيث لم يعد ثمة مَنْ يمكن أن يكون بريئاً كامل البراءة أو مجرباً كامل التجربة ، بل أصبح الأدب يصور الإنسان باعتباره كائناً يتمتع بقدر ما من كل منهما ويتفاوت قسطه من التجربة وفقاً لما يصادفه من صور الشر .

وفى هذا الإطار أيضا تبرز لنا معان جديدة لما سبق أن قاله النقاد عن ضرورة الإحساس بالدهشة لدى الشاعر ـــ فالشاعر الأصيل فى دهشة دائمة لأن لديه براءة دائمة ! أى أنه لا يستطيع تقبل وجود الشر ويدهش دهشة صادقة كلما صادفه أو سمع عنه ! وهو أيضا يدهش لسلوك الأوغاد مهما كان علمه بانحطاطهم وخستهم لأن لديه قلباً لا يتغير مهما توالت عليه التجارب وهو يعجب من حقد الحاقدين ولا يوطن النفس على قبوله ويظل دائماً أبداً يظن الخير بالناس مهما قيل له عنهم ومهما كان اقتناعه المنطقى باختلاط الخير بالشر فى كل نفس بشرية !

وكذلك فإن الشاعر الصادق فى حيرة دائمة بين مايعرفه (عن طريق التجربة والعقل) وبين مايحسه (عن طريق القلب الصافى أبداً) فهو نهب لصراع محموم لايفتر إلا ليشتد ولايخمد إلا ليتقد بين ماينبغى أن يكون وماهو كائن ولذلك قال النقاد قديما إن للشاعر قلب طفل لاتلغيه حكمة الشيوخ وهو ينظر إلى الدنيا كل يوم كأنما يراها لأول مرة فلا تستطيع العادة ولا يستطيع التكرار أن يلقى بحجاب الألفة الغليظ على بصره ! فهو ينظر إلى السماء كأنما يشهدها أول مرة وتهتز نفسه لجمال الطبيعة كلما نظر إليها حتى ولو كان يسكن الريف وحتى لو كانت صور الطبيعة تسكن روحه ومخيلته! ولذلك فهو مدفوع دائماً بالرغبة فى نقل هذه الانفعالات وهذه الرؤى إلى مَنْ حوله راجياً منهم أن يشاركوه فرحته ودهشته بجمال الكون وجمال الإنسان !

لقد كان هذا دأب الشاعر الانجليزى (شلى) ولقد قاله صراحة فى مقاله الأشهر(دفاع عن الشعر) كما أنه يفسر إلى حد ما انقطاع الموهبة عن الشاعر الانجليزى الرومانسى(وردزورث) عندما بلغ مرحلة التجربة ولم يعد يدهش لما يرى ! وهو يفسر استمرار كبار الكتاب فى الكتابة مدفوعين بدهشة البراءة وعمق الاحساس بوجود الخير مهما أنكروا ذلك — والدهشة لمرأى الشر لدى البرىء تولد إحساسا بالحزن — لا بالغضب الذى يدفع إلى القيام بعمل ما وهو حزن ما تفتأ دفقات البراءة أن تغسله وتزيله — حتى يراه مرة أخرى — فيخرج بين هذا وذاك عملاً إبداعياً عظيماً .

عن الكبير والصغير

كنا فى ندوة نتحدث عن أدب الأمس واليوم ، وكان المذيع الذى يتولى نقل الندوة مهذباً رقيقاً فجعل يقدم كل متحدث للمستمعين متبوعاً بلقب «الكبير» — فهذا كاتب كبير وذاك ناقد كبير وما إلى ذلك ، حين مال علىّ أستاذنا الدكتور أحمد هيكل وهمس قائلا : «لم يكن يقال الكاتب الكبير إلا للعقاد فى أيامنا !» وصمت . ولكننى انثنيت أفكر فى هذا الذى قاله : ما معنى «الكبير» وما معنى انشغالنا بالألقاب والأوصاف التى لا تنتهى أحيانا؟

وكنت فى ذلك الوقت منهمكاً فى قراءة «النجوم الزاهرة» لابن تغرى بردى الأتابكى فتوقفت عند فصل يفصل فيه القول عن ألقاب المماليك . وراعنى أنه حين تتضاءل قوة المملوك تكثر ألقابه ، وكذلك الحال عندما تضعف مؤسسة ما ، فالألقاب — والله أعلم — تعوض مَنْ تلتصق أسماؤهم بها عن ضعفهم ! وعندما قصصت ذلك على صديقى الأستاذ أحمد صليحة ، الذى تخصص فى تاريخ مصر القديمة ، قال لى إنه من الثابت تاريخياً أن الالقاب تكثر وتكبر عندما تضعف هياكل البنيان ، فتجد

خادم المعبد يشار إليه بألقاب كثيرة لا تتناسب مع مكانته المتواضعة ، لا يكاد يطلقها أحد على كبير الكهنة فى عصور قوة الدولة ! وعدت أتأمل أصناف الألقاب التى اضافها المؤلفون إلى أنفسهم فى صدور كتبهم وعلى بطاقاتهم فوجدت عجبا ! وجدت أن أكبر الأساتذة يذكر اسمه مجرداً من اللقب الوظيفى لا زهداً فيه وإنما إدراكاً منه لانعدام العلاقة بين الوظيفة وبين الكتابة الإبداعية ، بينما يعمد المتوسطون (ولاشك أن بين الكبار والصغار درجة وسطا) إلى ادراج بعض الألقاب من باب التعريف ، وبعض الصفات أيضا من باب التأكيد ، أما الناشئة والصغار فإنهم يصرون على إدراج كل شيء — من الدرجات العلميـة والمناصب إلى الجوائز التى حصلوا عليها وما إلى ذلك — حتى لكأنهم يفرضون أسماءهم فرضاً على القارىء ! .

وتأملت الحال فى البلاد التى سبقتنا فى مضمار التأليف والنشر فوجدت إنه لا فرق على الاطلاق بين الكبير والصغير من ناحية الألقاب فلا يذكر اسم الكاتب إلا مجرداً من كل لقب ، وكذلك نفعل بطبيعة الحال عندما نشير إلى أعمالهم فى ثنايا أبحاثنا باللغات الأجنبية ، بل إن ذكر اللقب العلمى لناقد شهير أو أديب كبير معناه الحط من قدره ! وما زلت أذكر أننى وقعت فى هذا الخطأ عام ١٩٦٥ عندما كتبت فى إحدى فقرات رسالتى التى تقدمت بها لدرجة الماجستير من جامعة لندن «إن الدكتور ف.ر . ليفيز يقول كذا ..» فقال لى الأستاذ المشرف مؤنبا«أعرف أنك لا تحترم آراء ليفيز كثيراً ولكن لا داعى لهذه الإهانة !» وتساءلت عما يعنيه بهذا فاتضح أن ليفيز وهو ناقد من أكبر نقاد انجلترا المحدثين لم يحصل فى حياته على درجة الأستاذية مطلقاً وإن كان قد تمناها وسعى لها سعياً بل وتخطاها بكتاباته التى ملأت الدنيا وأثرت فى الحركة النقدية الحديثة .. وهكذا فإن فى الاشارة إلى درجة الدكتوراة التى يحملها تذكيراً بعدم ظفره بالأستاذية ومن ثم إهانة ضمنية له ! وقس على ذلك من يذكر اسم الشاعر والناقد ت . س إليوت مسبوقا بدرجة الدكتوراة !

ولكن ماهو المقياس الذى نطبقه عند الفصل بين الكبير والصغير ؟

إن أهم معيار فى رأيى هو نطاق المادة الإنسانية التى يشكلها الأديب ومدى تأثيرها فى الناس وفى الأدباء من معاصريه ومن أبناء الجيل التالى له وقد قال بمثل هذا أستاذ كبير هو (دافيد ديتشيز) الذى تتلمذت عليه زوجتى نهاد صليحة فى أواخر الستينات ، إذ كان يفرق بين الكاتب الكبير والكاتب الصغير استنادا إلى مدى اتساع نطاق تجربة الكاتب وتنوعها وشمولها ولوكانت صنعته الفنية تفتقر إلى الإحكام الذى تتسم به كتابات غيره ، فكان يقول إن د . هـ . لورنس كاتب كبير Major بسبب ثراء تجربته (وينطبق هذا أيضا على ديكنز مثلا) بينما تعتبر فرجينيا وولف أقل شأنا Minor بسبب ضيق تجربتها رغم تفوقها من ناحية فن الصنعة على لورنس .

ولدينا معايير أخرى — بطبيعة الحال — منها مدى أصالة الكاتب وانطلاقه من إسار التقاليد الفنية التى انتهت إليه من أسلافه ، أى مدى قدرته على أن يشق لنفسه طريقاً جديداً قد يتبعه فيه الآخرون محاكين ومقلدين ، وقد يضيفون إليه مبدعين خلاقين ، ولكنه فى كل حال سينسب إليه أولا وأخيرا مهما كثر أتباعه ، ومنها مدى اتصال الكاتب بمجتمعه أى مدى انتماء عمله للسياق البشرى الذى يعيش فيه Relevance ومن ثم أهمية هذا العمل للمجتمع الذى ينبثق منه ، فهو ينبع منه وإن لم يصب فيه وحده ! ويمكننا أن نضيف معايير أخرى منها انتماء الكاتب للعصر الذى يعيش فيه وقدرته على تخطى حدود الزمان إلى المستقبل وما إلى ذلك.

ولكننا فى العالم العربى نقنع بمعيار واحد من هذه المعايير ، ونركز عليه أشد التركيز ألا وهو قدرة الكاتب على صناعة اسم له أى على الشهرة التى قد يصل إليها عن طريق المعايير الأساسية أو الثانوية التى أشرت اليها ،

وقد يصل إليها نتيجة لظروف لم تتوافر لغيره ، بل قد يصل إليها نتيجة منصب (يتيح له أن يجعل اسمه يلح على أسماع الناس) أو لقب (يفرض به سلطة أدبية أو علمية) وهو فى أى الحالات ليس كبيراً إذا قيس بالمعايير السالفة !

فلنراجع تاريخنا القريب لنرى أن هذه المعايير صادقة ، وأن مَنْ تسرب إلى طائفة الكبار فى زمنه بسبب معايير زائفة قد طواه النسيان أو أصبح هامشاً من هوامش التاريخ الأدبى ، ولنتردد قليلاً قبل أن نطلق على هذا أو ذاك لقب «الكاتب الكبير» !

غدا تبدأ الحياة

للشاعر الانجليزى ادوارد ينج قصيدة يسخر فيها من التسويف الذى يدفع بعض الناس إلى انتظار الغد باعتبار أن الغد لابد أن يكون بداية حياة جديدة . الواحد من هؤلاء يقول إننى لن أفعل كذا إلا اذا أعددت له اليوم عدته . فإذا مر اليوم وجاء الغد أصبح الغد هو اليوم . وعاش الإنسان دوماً فى انتظار غد لايجىء أبداً .

وقد ألحت هذه القصيدة على ذهنى عندما زار مصر مغترب ممن قضوا فى أوروبا فترة طويلة ، ثم سنحت له فرصة العمل فى كندا ليكسب المزيد من المال . فقبلها راضياً شاكراً حظه السعيد . ثم زار مصر ليودع اخاه وأهله فى بلدة إقليمية على شاطىء البحر المتوسط قبل الرحيل . والتقيت به فى القاهرة ساعة أو بعض ساعة شكا لى فيها ما سوف يواجهه من هموم فابنته الكبرى فى الجامعة وهى لاتعرف من العربية إلا شذرات تعلمتها فى المنزل (أو فى مدرسة المغتربين) . وابناه فى المدرسة الاعدادية . وقد بدأ القلق يساوره على مستقبل هؤلاء الأبناء فمن ياترى سوف يتزوج ابنته إذا طالت غربته فأمعنت فى الطول وماذا ياترى يكون مصير الأبناء .

وعندما ذكرت له جاداً أن مصر هى بلده ، وهى أمه الرؤوم . وأشرت إلى أملاكه التى تدر عليه دخلا كبيرا وإلى عمله الذى مازال يحتفظ به فى إحدى الوزارات مؤكداً إن الحياة فى مصر يمكن أن تحقق له أماله . وجدته يبدأ حسبة غريبة مؤداها أنه وضع ترتيبا معينا لاستثمار مبلغ معين . وبناء عقار معين . وإن عليه أن يكسب مقداراً آخر من المال (محسوبا بالاف الدولارات طبعا) حتى تستقيم له الأحوال . وينجح الترتيب . ولهذا فهو يؤجل الحياة فى مصر حتى يستطيع تدبير هذا المبلغ وتكتمل له خطة النجاح .

وسافر صديقى الذى يدق أبواب الكهولة . وإن كانت الحياة الرغدة فى أوروبا تخفى حقيقة سنه . والتقيت بعده بالعديد من الأصدقاء الذين عادوا فى صيفنا الحالى لقضاء العطلة أو جانب منها فى القاهرة . وكل منهم يحمل آمالا بأن يبدأ الحياة غدا . عندما تكتمل له مشروعاته المالية . ويصل إلى طمأنينة فى الرزق لاتتأتى لأقرانه بل للسواد الأعظم من المصريين . وراعنى أن كلا منهم بلا استثناء يؤكد أنه لابد عائد . وأنه لن يقضى شيخوخته فى الغربة . وراعنى وادهشنى أن كلا منهم مشغول بموضوع أوحد لايبارح خياله. ألا وهو المال وطرق استثماره وأن كلا منهم حتى المثقفين من زملائى الذين جمعتنى بهم أيام الدراسة لم يعد يتحدث إلا فى العملات الصعبة والعملات السهلة . وفى مايتبدى فى مصر من نواحى القصور التى نلمسها جميعا فى حياتنا اليومية . وأن انشغالهم بالثقافة انحسر أو تلاشى . وأن فكرة العمل من أجل رسالة أو لبناء الوطن قد أصبحت ضرباً من السخرية المؤلمة فى أعينهم . فالمال هو قانون الحياة الأعظم وهو القوة والبطش والسلطان فى نظرهم حتى حين ينكرون ذلك .

وذكرت زميلاً مصرياً قابلته فى إدنبره عاصمة استكتلنده عام ١٩٧٠ أثناء رحلة إلى تلك الاصقاع الجميلة . وكان قد أتى من مصر ليدرس الطب . ولكنه اكتشف وسيلة لكسب المال شغلته عن دراسة الطب . فكان حاله مثل حال الأزهرى الذى ذكره طه حسين فى الأيام . قضى عشرين

عاماً لم يظفر بالدرجة ولم يستيئس من الظفر بها . وسمعت من أحد الأصدقاء الذين عادوا فى العام الماضى من ذلك البلد أنه توسع فى عمله وأصبح تاجراً للحوم يشار أليه بالبنان . ولا يعرف إلا القليل من أهل البلد علاقته بالطب . ولكنهم يعرفون أنه مصرى . وهو يقول لكل من يقابله من المصريين إنه يدرس الآن للدكتوراه . (بعد قرابة أربعين سنة) وأنه لايقبل أن يعود إلى مصر إلا بعد ظفره بالدرجة .

ونظرت إلى مَنْ عادوا مختارين من بلاد الغربة فوجدت انهم ينقسمون إلى قسمين بصفة عامة القسم الأول هو الذى قنع بما اقتصد من مال أصلح به حاله فعاد مبكرا ليستقر به المقام فى مصر إما فى عمله الأصلى (بعد كفاح) أو فى عمل مشابه . سواء تطلب ذلك نظام الوظيفة القديم أو تحرر منها . والقسم الثانى يضم مَنْ عاد بسبب طول الغربة التى ملها وملته. وبسبب إحالته إلى المعاش فى سن مبكرة أو متأخرة . فجاء كارهاً للغربة مقبلاً على مراتع الصبا يريد أن يعود للحياة من حيث تركها فلم يجدها إذا كبر االأقران وهدهم الزمن . أو رحلوا عن الدنيا وتركوه قائما . فهو دائما أبدا يبحث عن الماضى فلا يجده . وهو يزعم أنه لم يمر زمن ولم تتغير الدنيا . وهو يرنو إلى مصر اليوم محاولا أن يجد فيها مصر الأمس مصرا على ألا يرى الهوة التى تفصل بينه وبين ما كان عليه وما كانت الدنيا عليه.

إن نمط الغربة من أجل المال أصبح مألوفا إلى حد جعلنا نعتبره القاعدة التى لااستثناء لها . وأصبح الجميع يحلمون بأن يبدأوا الحياة غدا عندما يعودون إذا عادوا . أما مَن لا يعودون . وليس عددهم بقليل فهم الواقعيون الذين تصالحوا مع الزمن وكفوا عن خداع النفس فأصبحوا يرون اليوم حاضراً والغد مستقبلاً فلا بأس اطلاقا فى أن يعيش المصرى فى بلد تصبح له وطناً جديداً . فهو هنا يعيش الزمن كما ينبغى وقد نفى فكرة بداية الحياة غداً . وإن كان عليه فى هذه الحالة أن يقيم جسوراً مع مصر الحاضر بالزيارة والتواصل والتفاعل . حتى لاتتراجع صور مصر إلى ماض غابر يخلق منه صورة ضبابية لمستقبل لايجىء أبداً .

معنى التراث

كتبت فى هذا المكان قبل عدة أسابيع سطوراً عن معنى الزمن فصلت فيها القول عن الزمن الفردى (النفسى) والجماعى (الإنسانى) والاجتماعى وذكرت أن من صور الزمن الاجتماعى أحوال الناس فى مجتمع ما كما ينقلها لنا التاريخ ، وأن من أسباب الخلط فى تفكيرنا هو الاحساس بالزمن الفردى أى بالماضى فى صورة الزمن الاجتماعى أى تحويل الحنين إلى الماضى ، وهو عاطفة بشرية طبيعية ، إلى حنين غامض عام إلى صور من التاريخ ، فإذا نحن نضفى عليها صفات ليست فيها بل هى نسج مشاعرنا وطبيعة شوقنا إلى مافات ، وإذا نحن نتصور بعض العصور المظلمة فى صور من البهاء لايمكن أن يشهد بها التاريخ الصادق ..

وربما استعصت هذه الفكرة على قارىء من القراء ،فتصور أننى أدين بهذا التاريخ كله ، أو أننى أهاجم ما اصطلح على تسميته بالتراث ، ومن ثم كان لابد من العودة إلى هذا الموضوع الذى أصبح ساخناً فى هذا الصيف الساخن ، بل لابد من تفصيل القول فيما نعنيه بالتراث .. ومايمكن أن تعنى هذه الكلمة لكل منا فى ميدان عمله الخاص .

التراث في اللغة يعني الميراث ، أى التركة التى خلفها لنا الأقدمون ، قال تعالى «وتأكلون التراث أكلاً لما» ، وكل إنسان له تراثه الفردى وتراثه الجماعى ، فتراثه الفردى هو ما يتركه أبواه أو أجداده ، ولا يقتصر ذلك بالضرورة على التركة المادية بل يتعداها إلى الصفات الموروثة سواء كانت ذهنية أو نفسية ، إلى جانب المبادىء الخلقية التى تغرس فى سنوات العمر الأولى فلا تنتزعها ولا تهزها أحداث الزمن وما يأتى به الجديدان ، وأما التراث الجماعى فهو مجموعة القيم والأعراف التى تسود مجتمعا ما نقلاً عن الأباء والأجداد ، وقد تستند هذه القيم إلى أدب مكتوب أو أدب شفاهى ، أو قد تكون مجسدة فى قواعد السلوك ونظم الحياة نفسها ، وبهذا المعنى فالتراث الجماعى قريب من الثقافة التى هى فى آخر الأمر أسلوب حياة .

وقد كُتب علينا نحن العرب أن نحمل فى صدورنا وعقولنا أكبر كم من التراث (أى الموروث) بسبب تاريخ لغتنا الطويل وتعدد الأطر الثقافية التى ازدهرت فيها هذه اللغة ، ففى لغتنا يكمن تاريخنا الطويل ، ولغتنا هى مفتاح إدراك أعماق هذا الزمن المترامى فى صحراء الإنسانية (إن صح هذا التعبير ، كما كان طه حسين يقول) . فلغتنا تتضمن من النظم الثقافية المتباينة ما لا يتوافر فى أى حضارة أخرى — وسوف أضرب بعض الأمثلة حتى لا يتصور أحد أننى أبالغ : فبعض لغات العالم القديم (الصينية والهندية) مازالت تحمل جميع سمات ذلك العالم إذ لم تتغير كثيراً على مر الأزمان لأن مجتمعاتها لم تتغير كثيراً هى الأخرى ، ومازالت أنماط التفكير والاحساس القديمة حية فى تلك اللغات القديمة . والبعض الآخر من لغات ذلك العالم قد اندثر معه (كالمصرية واليونانية القديمة واللاتينية) أو تحول إلى لغات حديثة مع نشوء الدول الحديثة ، أما الغالبية العظمى من اللغات الصغرى فى العالم القديم فقد تضاءلت وانحسرت إما فى مجتمعاتها المحدودة أو فى الكتب التى خلفها أصحابها للدراسين والمؤرخين .

وأما نحن فننفرد بين شعوب الأرض بلغة حية إلى الأبد ، وهى لغة لا ترجع بنا تاريخياً إلى عصر واحد أو ثقافة واحدة ، ولكنها ترجع بنا كما قلت إلى «أطر ثقافية» متباينة تباين العصور والأمكنة التى ازدهرت فيها ولذلك فالوحدة اللغوية الظاهرية بين شعوب الأمة العربية تخفى تاريخاً خاصاً لكل منها .

وأنا استخدم اصطلاح «الوحدة اللغوية الظاهرية» عامداً ، فما تلك الوحدة إلا ثمرة محاولات حديثة للتقريب بين أنماط الفكر والاحساس ، ومن ثم بين أنماط الحياة ، فى عالم عربى يتميز بالتباين كل التباين ، وبالاختلاف كل الاختلاف . وماتلك الوحدة إلا محاولة دائبة للتقريب بين عالمنا العربى الذى ورث تاريخاً سياسياً واجتماعياً منوعاً وطويلاً ولا يستطيع منه فكاكاً وبين العالم الحديث الذى استطاع أن يضع التاريخ فى مكانه الصحيح وأن يقيم حاضره على أسس الواقع القائم لاعلى أسس الحسرة على ما فات أو على صورة المجد التليد بعد أن زال الكثير من هذا المجد من أم عالم الحاضر .

ومشكلة كل عربى إذن تكمن فى لغته التى تحيله دائماً أبداً إلى الماضى ، فإذا كان مثقفا محدثا أى إذا كان يتسلح بالنظرة العلمية الحديثة التى تهديه إلى أن يزن كل شىء بميزان العقل فيلفظ ما هو لا معقول .. (كما يقول زكي نجيب محمود) ويقبل ما يجده معقولاً استطاع أن يضع الماضى فى مكانه الصحيح باعتباره زمنا باد وانقضى ، وأن يقطع بأن لنا أن نحكم عليه بما يرضى الله وبما يرضى ضمائرنا ، فيأخذ ما هو صالح من قيم ، وينأى عما هو فاسد . إن المثقف العربى الحديث قادر على أن يدين ما كان الأقدمون يفعلونه من استعباد الناس ، سواء فى غزوات الجاهلية أو فى غير ذلك من العصور على امتداد زماننا الطويل . (فى زمن المماليك وزمن العثمانيين مثلا وأزمنة أخرى أتركها لذكاء القارىء) ، وهو سيدين الاتجار بالإنسان . واستذلال النساء وقهرهن ، واستبداد الحكام وبطشهم ، والاعتماد على القوة الغاشمة وحدها وسيلة للملك والتملك ، دون رجوع

للحق ولا اهتداء بدين الله القويم . وهو سيدين الاقتتال بين طوائف المؤمنين ، وغزو أمة مسلمة لأمة مسلمة ، وهو الذى يشهد به تاريخ العرب الطويل ، ولن يفخر بأى من هذا باعتباره جزءا من تراثنا الذى تحفل به الكتب .

وأخيراً فلابد من التمييز بين التراث على اطلاقه وبين التراث الأدبى بصفة خاصة ، فإذا كان صحيحا أن الأدب ظاهرة ثقافية وأنه يدرس فى أطره الثقافية المحدودة أولا ثم فى أطره الإنسانية العامة ثانيا فينبغى أن نعى ذلك ونحن نقرأ شعر الجاهليين والإسلاميين ، ويكفى أن أحيل القارىء إلى الطود الشامخ من الدراسات الحديثة فى تراثنا الأدبى العربى من طه حسين إلى جابر عصفور . ولابد فى النهاية أيضا من أن أوضح أننا يجب ألا ننظر إلى الإسلام — دين الله الحنيف الخالد — على أنه جزء من التراث وألا كنا نضعه فى سياق التاريخ أى سياق الماضى ، وهو دين فوق التاريخ وفوق الماضى لأنه فوق الزمن وينبغى أن ننفى عن أذهاننا تماما أن أى قراءة للتراث — سواء كان سياسيا اجتماعيا أو فكريا أو أدبيا — تمس دين الله سبحانه وتعالى — فلا يتصور ذلك إلا مَنْ فسد تفكيرهم أو من أرادوا التمسح به ليشتروا به ثمناً قليلاً .

لمن يكتب الكاتب ؟

فى مسرحية « الخال فانيا» للكاتب الروسى أنطون تشيخوف شخصية أستاذ جامعى اسمه سربرياكوف تضطره الظروف إلى قضاء فترة فى مزرعة الأسرة (فى أواخر القرن التاسع عشر) فيجد نفسه محاطاً بأفراد لا يقرأون ولا يكتبون ، فيضيق بالعزلة والابتعاد عن حياة المدينة الحافلة بينما يسخر منه المحيطون به ، ويتهمه أحدهم بأنه لا يفهم حرفاً واحداً فى الأدب ، ويظل هو حبيس هواجسه وآلامه الجسدية حتى يحين موعد رحيله ، دون أن يحسم الكاتب موقفه الخاص من هذا الأستاذ العجيب .

وعندما اشتركت مع صديقى سمير سرحان فى ترجمة هذه المسرحية فى أوائل الستينات لتقديمها إلى المسرح القومى شغلنا بعبارة يقولها هذا الاستاذ مفادها .. إننا نحن الكتاب نتعب أبصارنا وعقولنا فى القراءة والكتابة دون أن نجد تجاوباً أو نحدث الأثر المنشود وعندما عرضت المسرحية بالفعل فى عام ١٩٦٤ من إخراج المخرج الروسى (لزلى بلاتون) بالاشتراك مع المرحوم كمال يس كنا نستمع كل ليلة إلى الفنان الراحل محمد الطوخى

وهو يؤدى هذا الدور المرهق ويردد هذه العبارة دون أن ندرى أن الزمن سيدور دورته فتكتسب دلالة حيوية أعمق بكثير مما أوحت به أنذاك !

وكلما تأملت الكتابات المنهمرة فى الصحف والمجلات العربية هذه الأيام وعلى مدى الثمانينات برمتها ، برزت هذه العبارة وترددت أصداؤها فى ذهنى وشغلتنى أكثر مما شغلتنى فى الستينات وجعلتنى اتساءل عن جدوى كل هذه الكتابات إذا كانت أطر الحياة المفروضة علينا تمنعنا من الاستجابة الصحيحة لها ـــ أو الاستجابة بأى شكل من الأشكال .

فكم من قارىء يمرمر الكرام على مقالات الصحف السيارة مهما كانت جديتها ومهما بلغ ثراؤها ، كم من قارىء يتطلع إلى عناوين الكتب المعروضة على قارعة الطريق ثم يشترى أخسها وأبخسها ! وطفقت اتساءل عن السر وماسيفضى إليه إذا استمر الحال على ماهو عليه !

وكان أول سؤال طرحته هو : هل الخطأ خطأ «أطر الحياة المفروضة علينا» حقا كما ألمحت إلى ذلك أم خطأ الكاتب فى موقفه أو مادته أو أسلوبه ؟ وهل نعفى القارىء تماما من مسئولية الانفضاض إلى اللهو والمال؟ وإذا كانت المسئولية مشتركة فكيف نعدل من أطر الحياة بحيث يعود الكاتب والقارىء إلى سابق عهدهما فى سنوات التنوير من هذا القرن نفسه ؟

ولم أجد إجابات شافية ولكننى ذكرت دراسة قديمة للكاتب الانجليزى (الدوس هكسلى) عنوانها «كتاب وقراء» ألقت الضوء على بعض مااكتنف المسألة من غموض فالعلاقة بين الكاتب والقارىء فى نظره تشبه العلاقة فى السوق بين البائع والمشترى ويحكمها فى نظره قانون الحاجة واشباع الحاجة ، ومن ثم فهو يفسر رواج بعض الكتب بأنها تشبع حاجة لدى القارىء أو تستجيب لمطلب من مطالبه ، فإذا كان القارىء فى عصر ما ينشد المعرفة ، توقعنا رواج الكتب التى تقدم له هذه المعرفة مهما غلا

ثمنها ، وإذا كان ينشد التسرية والترفيه ، توقعنا رواج الكتب التى تقوم بهذه المهمة ، وإذا كان قد انشغل بقضايا الفلسفة أو قضايا الدين فلابد ان تروج الكتب التى تتحدث عن هذه القضايا أو تلك ، أى أن «الحاجة» تتحكم فى الرواج ومن ثم تتحكم فى اتجاه الكاتب ، ونوع الكتب المطروحة..

وعدت أتساءل ماذا يخلق هذه الحاجة — حتى إذا قبلنا هذا المنطق «الاقتصادى» ؟ لاشك أن المجتمع مسئول عنها — والكاتب من أعمدة المجتمع الأساسية فى كل زمان ومكان ، وإذن فلا نستطع أن نعفى الكاتب من مسئولية المشاركة فى إيجاد الحاجة إلى مايكتب أو مايكتب سواه ! ونحن نذكر جيدا أن الشاعر والناقد الانجليزى الأشهر (ص . ت . كولريدج) قد نبه فى أوائل القرن الماضى إلى أن الشاعر يشترك فى ايجاد الذوق الأدبى اللازم لتقدير أدبه . ولذلك فإذا انصرف القارىء اليوم عن القراءة فربما كان السبب هو أنه لا يستطيع أن يجد مايحتاجه من مادة . وإذا انصرف إلى قراءة مادة من نوع بعينه مثل مسائل الغيب وعذاب القبر وتراث عهود الانحطاط فربما كان المجتمع قد ساهم فى ايجاد هذه الحاجة عندما أوجد مناخاً يسوده الانشغال بأمور الدين وسخر أجهزته الاعلامية لتاكيد هذا المناخ ، وإذا كان القارىء لم يعد يقبل على قراءة المادة العلمية أو الفكرية أو الأدبية فربما كان السبب هو أن مجتمعنا ممثلاً فى أجهزته الاعلامية والثقافية — والرسمية وغير الرسمية — وأهمها الاذاعة والتليفزيون والمسرح التجارى ونوادى الفيديو — قد صرفه عنها بتقديم البديل الهزيل وهو الهزل الممجوج الذى لا يهدف إلا إلى استدرار الضحكات الجوفاء بحجة التسرية والترفية أو أفلام العنف والميلودراما (والبورنوغرافيا المقنعة) التى أدت الى ازدهار نوادى الفيديو بصورة لم يسبق لها مثيل !

وعدت من تساؤلاتى إلى الكاتب ومسئولية الكاتب فى مجتمعنا الذى مازال يقول إنه ينشد المثل العليا للاشتراكية (والدستور ينص على أنه يقوم عليها) فوجدت أن غالبية الكتاب فى الصحف والكتب الكثيرة التى دخلت

إلى مجتمعنا من باب حرية النشر أو حرية الفكر يتسابقون لاجتذاب القارىء عن طريق الإثارة فحسب ، إما بالفنون الأسلوبية المعروفة مثل التشويق والتهويل والتجسيم والتضخيم ، وإما بالكذب الصريح أو غير الصريح . وإما باللف والدوران في حلقة مفرغة من التفاهات المرتبطة بفنون الفرجة والهزل مثل أخبار النجوم وفضائحهم وما إلى ذلك ، ومن ثم فهم يشاركون في تحمل مسئولية إيجاد الحاجة إلى مثل هذه المادة ، ومسئولية انصراف فئة في أقصى اليمين إلى متاهات الميتافيزيقا ، وانكباب فئة أخرى تنعم برغد العيش على تفاهات الفرجة وحيرة فئة ثالثة بين أحلام الأيام الخوالى عندما كان الجو نفسه ينضح بقطر العلم ، ويفوح بأريج الثقافة . إننا نتعب أبصارنا وعقولنا كما يقول سربرياكوف أملاً في قارىء جاد لم تصبه صور المجتمع التي تصادفنا في الصحف ووسائل الاعلام باليأس ، وقارىء آخر مازال يبحث عن طريق يوصله إلى المستقبل رغم «أطر الحياة المفروضة» والاتجاهات التي أصبح من الصعب فهمها ـــ ولا أقول تحليلها.

معنى الزمن

فى أواخر عام ٨٩ عقدت جامعة القاهرة مؤتمراً عالمياً فريداً حول صور مصر فى أدب القرن العشرين ، واجتمع الأساتذة والأدباء من شتى أقطار الأرض فى قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب يناقشون التغير والاختلاف الذى طرأ على صورة بلادنا فى أدب العالم ، بينما شغلت أنا ومعى كثيرون بالتغيير الذى طرأ على هذه الصورة فى أدبنا نحن ، ومن ثم كان البحث الذى ألقيته فى المؤتمر يتناول ميلنا بصفة عامة إلى رؤية المستقبل فى صور مستقاة من الماضى ، وهى صور غير واضحة وغير متسقة وغير متماسكة ، ولكنها تحيا وتكتسب معانى جديدة بسبب الحنين الطبيعى إلى كل ما فات ومات ، فهذا الحنين الذى يعيد إحياء الزمن مسئول عن كثير من التخبط فى تفكيرنا — فما معنى الماضى وما معنى الزمن ؟

إن الخطأ الأساسى فى نظرنا إلى الزمن يرجع إلى تصورنا أن البقاء Survival رهن بالاستمرار ، ومن ثم يتصور البعض أن تحقيق الذات يتطلب العثور على جذور لها فى الماضى ، وإحياء هذه الجذور والاحتفاء بها أيا كانت . وهذا تصور معناه القبول بالسكون والخمود Stasis ورفض الحركة

والتحول ، فاللغة تخدعنا بصورها البلاغية وتحول دون إدراكنا . حتى على المستوى الاستعارى ، إن الجذور ليست الشجرة ، بل إن الإنسان ليس شجرة!

فالإنسان نفس حية اختصها الله بالعقل دون مخلوقاته ، وهو يتطور على مر الزمان ويتغير ، ومهما كانت درجة ثباته فى الأرض ، فهو يتحرك ويغير من صور حياته ، ويتحول فكراً وعلماً وعملاً ، وهو يعيش فى مجتمع حى يتسم بالحركة والتحول هو الآخر . ولذلك فإذا تكلمنا عن الإنسان وعن الماضى فينبغى أن ننحى عن عقولنا صورة الشجرة التى ما تفتأ تتكرر فى أحاديثنا ، وتفسد علينا معنى الزمن وإحساسنا به .

وللزمن عدة أوجه أولها وأعقدها هو الزمن الذاتى أى ذلك الكم الهائل من الصور والأفكار المكتسبة من الخبرات المتراكمة فى النفس والتى تتحكم دون وعى منا فى مشاعرنا وسلوكنا ، وقد يصعب علينا ــ مثلما قال وردزورث فى قصيدته وسيرته الذاتية ــ المقدمة ــ أن نرصد نشأة كل منها وان كنا نستطيع أن نرتاد البقاع الزمنية التى شهدت نشأتها فالبحث فى الماضى الفردى علم معقد يختص به النفسانيون ويفردون له البحوث والدراسات المتعمقة ، وإن كان الأدباء يصولون فيه ويجولون دون أمل فى استنطاق كنهه وسبر غوره .

والوجه الثانى متصل به وهو الزمن الجمعى أى ذلك الخضم الزاخر من الخبرات البشرية التى تولد مع الإنسان وإن كان بعضها مكتسبا ــ كما يذهب إلى ذلك الفيلسوف كارل جوستاف يونج ، إذ يربط بينها وبين اللاشعور الجمعى (وأنا استخدم التعبير الذى كان الدكتور عبد الحميد يونس يفضله) أى تلك المناطق المجهولة لنا من نفوسنا جميعاً والتى يشترك فيها أبناء البشرية جمعاء على اختلاف ألوانهم وأجناسهم ولغاتهم ، ففيها الصور الأولى لكثير من أنماط مشاعرنا وأفكارنا والنماذج القديمة أو الفطرية لكثير من الرموز التى درجنا عليها وقبلناها دون تحليل .

أما الوجه الثالث فهو زمن الجماعة أو المجتمع وهو لا يتصل كثيراً بأى من الوجهين السالفين ، لأنه مادى المظهر ، يسهل رصده وتحليله ، ويسهل قبوله أو رفضه وإن كان الأدباء يلجأون إليه لتفسير ملامح الزمن الذاتى أو ملامح الزمن الجمعي وتجسيد بعضها فى أعمالهم ـ فالشاعر قد يعود بذاكرته إلى أيام صباه فلا يستطيع أن يستخرج منها إلا صورا محسوسة مجسدة ، مستقاة مما شاهده وسمعه وخبره فى طفولته ، وهى صور زال بعضها فأصبح ينتمي إلي الماضي . ومازال بعضها باقياً فهو ينتمى إلى الحاضر ، ولهذا فقد تتفاوت درجة تجاوب القارىء مع هذه الصور الماضية والحاضرة!

ونحن فى الشرق مولعون بصور الماضى ننشدها ونجسدها ونسعى إلى إحيائها سعياً حثيثاً ، فهذه الصور تؤكد لنا امتدادنا فى الزمان ، وتبعث الطمأنينة فى نفوس يتصل تاريخها الطويل اتصالاً فريداً لاتكاد تجد له مثيلاً بين أمم الأرض ، ولكننا ـــ دون أن نعى ذلك ـــ نخلط بين الحنين إلى الماضى الذاتى ، وحياة المجتمع فى الماضى (أو ما أسميته زمن الجماعة) فنجد أننا نضفى على هياكل الحياة الاجتماعية القديمة شاعرية دافقة مستقاة من ذواتنا . دون أن يكون لها وجود مادى حقيقى فى التاريخ ، إذ يعود الكثير من أدبائنا إلى عصور ماضية فيسبغون عليها صفات جميلة خلابة هى منها براء ، وينشدون فى أوضاع قديمة بالية مثلا علياً وقيماً لا علاقة لها بها ! وهذا الخلط هو سبب انشغالنا بالتراث إلى حد التقديس ، وهذا هو الخلط الذى ينبغى أن نحذر منه ونحن نخطو إلى المستقبل ، فليست حياة أجدادنا المتمثلة فى آدابهم بالحياة هى التى نبكى على فقدانها أو نتحسر على ضياعها !

لقد انشغلت على مدى عام كامل بتأمل تلك الحياة الماضية ، فلم أعثر على ذلك النبع الصافى من الجمال الذى يدفع الكثيرين اليوم إلى التطلع والحنين إليه باعتباره نموذجاً لحياة المستقبل ، فلم يكن النظام السياسى عادلاً منصفاً ، ولم يكن النظام الاجتماعى جميلاً باهراً ، ولم

تكن الأوضاع الاقتصادية محكمة كاملة ، ولا كان الأدب فى مصر منذ نهاية العصر العباسى وحتى فجر النهضة الحديثة أدباً عبقرياً حتى نطمح إلى عظمته ونحاكيه!

إن حركة الزمن — فى تصورى — حركة إلى الأمام لا إلى الخلف ، ولذلك فأنا اتطلع إلى فكر وأدب ينبعان من زماننا وينظران إلى المستقبل لا إلى الماضى وأعتقد أن ثمة فروقاً جوهرية بينهما .

الثقافة والتنمية

عندما عاد الصديق الشاعر اسماعيل أبو زيد من روما ليقضى عطلة الصيف في القاهرة فهو يعمل رئيساً لتحرير المطبوعات العربية بمنظمة الأغذية والزراعة للأمم المتحدة جاءنى معه بخطاب رقيق من الكاتبة الشهيرة فكتوريا بوترى التى عملت رئيسة لتحرير مجلة «الفكر والعمل» طوال ربع قرن من الزمان تقول فيه إنها الآن بصدد اصدار مجلة أدبية فصلية جديدة «بالانجليزية أيضا»وسلسلة كتيبات تضم منتخبات من الشعر المعاصر ، وتطلب مشاركة الشعراء المصريين والعرب في المجلة وسلسلة الكتيبات ، بعد أن كونت جماعة أدبية لنشر كل هذا فى أرجاء العالم واسمتها (جماعة مونتيفاركى) .

وتأملت ذلك الخطاب المسهب — وما أرفق به من قوائم الأعلام الذين انضموا إلى الجماعة الأدبية — فوجدت أن أطرف ما فيه هو العلاقة التى تقيمها الكاتبة هى وأعضاء الجماعة (٢٨ يمثلون عشرين بلدا) بين الثقافة والتنمية . وهى تقول إنها بعد خمس وعشرين سنة من العمل فى منظمة ذات طابع اقتصادى فى المقام الأول اكتشفت أن قضية الثقافة لذاتها لا

تنفصل عن قضية التنمية بشتى أشكالها — الاقتصادية والاجتماعية بل والسياسية ، إذ إن الاتجاه السائد فى معظم بلدان العالم الثالث هو فصل الثقافة عن الحياة المادية (باعتبار الثقافة بناء فوقياً يمكن تناوله بمعزل عن الأساسيات مثل المأكل والملبس والمسكن والعلاج وما إلى ذلك) ولأن الفصل بين مظاهر الحياة المادية وعناصر الحياة النفسية (الذهنية والعاطفية وغيرها) يمثل جوراً بالغاً على قضية الإنسان نفسه ويضر بقضية التنمية المادية نفسها .

وانثنيت أفكر فى مدى انطباق ذلك على مصر أولا — بطبيعة الحال — باعتبارها من البلدان النامية ثم على الوطن العربى بعد ذلك بصفة عامة — واستغرق التفكير أياماً طويلة ومناقشات مستفيضةومراجعة شاملة لمفهوماتنا عن «الثقافة» من ناحية وعن معنى «التنمية» و«النمو» بمعناها الاقتصادى الضيق من ناحية أخرى فوجدت أننا بلاد تنطبق عليها أكثر من غيرها مقولة الكاتبة بوترى .

فنحن نعانى انفصاماً حاداً فى حياتنا بين مفهومنا للتقدم المادى وبين المفهوم العام للتقدم وهو الذى لاينفصل فيه التقدم الفكرى عن سائر جوانب التقدم البشرى . وأول مظاهر هذا الانفصال هو تصور إمكانية تحقيق الازدهار المادى دون تحقيق تقدم ثقافى — وقد بنى هذا التصور الخاطىء على نماذج ازدهار بعض بلدان العالم الثالث فى السبعينات نتيجة للطفرة فى أسعار البترول التى كانت بمثابة خرق لقوانين الجهد البشرى وسخرية من عمل العاملين .

والمظهر الثانى هو التصور الساذج للثقافة باعتبارها مقصورة على المعلومات التى يجنيها الإنسان من قراءاته خارج أسوار المدرسة أو الجامعة ، أو باعتبارها مقصورة على الأنشطة الفنية التى تقدم من خلال قنوات الاتصال الجماهيرى بغية التسرية والترفية .

فإذا ذكرنا ذلك وجدنا أن العالم ـــ أى المتخصص فى العلوم الطبيعية ـــ الذى يؤمن بالخرافات الموروثة من عهد الجهالة لايتنمى ثقافياً إلى هذا الزمن ويعتبر مصاباً بتخلف فكرى يقعد به عن اللحاق بعصر التنوير مهما بلغ هضمه للمعادلات الكيميائية وأسرار الذرة ! وقس على ذلك من يتلقى قسطا وافرا من التعليم فلا ينتفع به إلافي الحصول على منصب رفيع ، أوفى كسب المال ، أو فى التفاخر بين الأقران ، أو من يحصل على مال وفير فينفقه فى مظاهر الرفاهية المادية والانسياق وراء الملذات الحسية المحدودة والإسراف فى الإنجاب .

أظن أن هذه النماذج التي لايخلو منها مجتمع تصبح شرا مستطيرا وخطرا وبيلا إن هى شاعت فى مجتمع ينشد النمو أو يطلق على نفسه «المجتمع النامى» فهذه النماذج تسود معظم مجتمعات العالم الثالث المثقلة بتراث ثقافى لاتستطيع منه فكاكاً .. فهى حقاً تقيم مؤسسات الدولة الحديثة ومظاهر النهضة الحديثة ، ولكن ثقافاتها على تعددها تشترك فى عدم الإيمان بذهن الانسان وقيمة العمل والجهد البشرى .. ولذلك علق أحد أبناء تلك الدول فى المؤتمر الذى عقدته الجماعة الأدبية الجديدة فى إيطاليا من ٢٧ـ٢٩ مايو ١٩٨٩ على المشكلة الأولى فى بلده قائلاً إن الفرد قد « فقد احساسه بالهدف» ـ فالمدرس يتصور أنه يقوم بوظيفته من أجل لقمة العيش وحسب دون اعتبار للرسالة السامية التى ينهض بها ، والطبيب إذا اغتنى أصبح عسير المنال .

والواقع اننا لانختلف فى مصر كثيراً عن بلدان العالم الثالث تلك ، فأنظارنا موجهة صوب أروبا وامريكا ولكن أعماقنا تزخر ببعض عناصر تراث التخلف والخرافة والجهالة ، فتتصور أن الثقافة إضافة يمكن الاستغناء عنها فى مرحلة التنمية ، ونتصور أن الأنشطة الثقافية هى جهد ترفيهى يروح عن العاملين ! إننا بحاجة إلى ثقافة التنوير التى مافتىء الدكتور زكى نجيب محمود يدعو إليها ، وإلى ثقافة العمل المتأصلة فى نفوس المصريين والتى

تتعرض لأخطار جمة هذه الأيام فى مواجهة الثقافة السلفية حيث ينال الإنسان مالم يجهد نفسه فى سبيله ، فيتلفت حوله حائراً مايفعل بهذا المال الطائل ؟ إن فكتوريا بوترى وجماعتها الأدبية على حق .. فالثقافة لا تنفصل عن التنمية .

ملاليم المترجم

منذ مايقرب من ثلاثين عاماً عدت إلى المنزل من دار الإذاعة « حيث كنت أعمل محرراً مترجماً بقسم الأخبار» فوجدت رسالة موجزة من صديقى وزميلى السفير أحمد مختار الجمال ـــ وكان آنذاك فى بداية عمله بوزارة الخارجية ـــ يقول لى فيها أسرع إلى مصلحة الاستعلامات فلدينا عمل يحتاج إليك ! وهرعت من فورى إلى المكان الذى حدده ، فوجدت غرفة مكتظة بالزملاء والأصدقاء ممن سبقونى بالتخرج فى قسم اللغة الانجليزية وكلهم منكب على العمل بحماس وفى صمت ـــ الأستاذ محمد عبد الله الشفقى «رحمه الله» والأستاذ عبد الفتاح العدوى «رحمه الله» والأستاذ سيد سليمان «الذى يعمل الآن سفيرا» والأستاذ أنور جلال وغيرهم . وقبل أن تتاح لى فرصة الحديث معهم أو حتى القاء التحية عليهم ، وضع فى يدى كتيب وأعطيت قلما وبعض الأوراق وجلست إلى منضدة وانطلقت أترجم ما أمامى .

كان الكتيب يتناول جانباً من جوانب الحياة في الهند ، وكذلك كانت جميع الكتيبات التى انكب عليها الزملاء ، إذ إن الرئيس جمال عبد

الناصر «رحمه الله» كان ينتوى زيارة الهند وكان يريد أن يحيط بكل مايستطيع أن يحيط به من معلومات عن الهند ـــ أى أن يضيف إلى المعلومات السياسية والاقتصادية المتاحة سائر المعلومات التى تهم دارسى جغرافيا البلدان والشعوب . وبعد أن قضينا ساعات طويلة ـــ لم يشعر بها أى منا ـــ فى العمل ، قال أحدنا (لا أذكر من كان) إننا بحاجة إلى الشاى أو القهوة حتى نستطيع السهر فالليل قد أوغل ولم يتسن لأحد منا أن يغفو فى الظهيرة . ورحب الجميع بالفكرة وكانت فرصة للتوقف عن العمل دقائق تساءلت فيها عن الأجر الذى سنتقاضاه . وكم كانت دهشتى وفرحتى حين علمت أن ترجمة الكتيب الواحد قد حدد لها خمسة جنيهات كاملة!!

كان الأجر آنذاك قد حدده قرار جمهورى بمليمين للكلمة الواحدة من الإنجليزية إلى العربية وثلاث مليمات من العربية إلى الانجليزية ، ومليم واحد للمراجع فى الحالة الأولى ومليمين للمراجع فى الحالة الثانية ، أما المكافأة الشاملة «الجنيهات الخمسة» فقد كانت تتجاوز ذلك الأجر (بسبب ضيق الوقت والحاجة إلى الترجمات الدقيقة على وجه السرعة) وكان الأجر المرتفع دافعاً قوياً ألصقنا جميعا بمقاعدنا أياماً متواصلة حتى انتهت المهمة وطبعت الكتيبات وأعتقد أن بعضها مازال متاحاً لمن يريد أن يستزيد من العلم بالهند !ء

وفى مارس ١٩٦١ اشتركت فى فريق الترجمة فى مؤتمر دولى لأول مرة فى حياتى وكان الأجر اليومى للمترجم التحريرى خمسة جنيهات (مهما بلغ عدد الصفحات المترجمة أو عدد الساعات) وسبعة جنيهات للمترجم الفورى ، ارتفعت بقرار استثنائى عام ١٩٦٤ إلى ثمانية للتحريرى وعشرة للفورى (فى مؤتمر منظمة الوحدة الإفريقية فى يوليو ١٩٦٤ ومؤتمر قمة عدم الانحياز فى أكتوبر ١٩٦٤) وكنت قد ترجمت عدداً من الكتب آنذاك تقاضيت عن بعضها خمسة وعشرين جنيها والبعض الآخر ثلاثة

وأربعين (فنون الجنس البشرى ـــ الرجل الأبيض فى مفترق الطرق ـــ درايدن والشعر المسرحى ـــ حول مائدة المعرفة) وكان أكبر أجر تقاضيته عن ترجمة شيكسبير « حلم ليلة صيف ١٩٦٤ وروميو وجوليت ١٩٦٥ » وهو خمسون جنيها كاملة! .

ودار الزمان وعدت إلى القاهرة بعد عشر سنوات فى انجلترا عملت أثناءها بالترجمة بعض الوقت وعرفت مدى تقدير الأجانب للمترجم وفئات أجور الترجمة فى أوروبا وفى العالم العربى (حتى البلدان الفقيرة منه) ولكننى وجدت نفس القانون «القرار الجمهورى» مطبقاً فى مصر ! ولم أعجب أول الأمر فقد كانت القوة الشرائية للجنيه لاتزال معقولة ولكن السبعينات الأخيرة أثبتت ضرورة التغيير وبالفعل صدر قرار جمهورى جديد عام ١٩٧٨ يضاعف الأجر ثلاث مرات فوصل أجر الكلمة إلى ستة مليمات للمترجم وثلاثة مليمات للمراجع . ومضت السنون وارتفع أجر المترجم فى المؤتمرات الدولية إلى ٢٥ جنيها فى اليوم ثم إلى خمسين ثم إلى مائة ولاتزال الأجهزة الحكومية حتى هذه اللحظة تعمل بقرار عام ١٩٧٨ !

لقد أوصت لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة منذ مايزيد على ثلاثة أعوام بأن يكون أجر الكلمة ستة قروش ، ووافق جميع المسئولين على هذه التوصية التى ظلت تتصاعد حتى وصلت إلى الباب الذى لا يلجه إلا مسئول أكبر ! ولعدة أعوام توقفت حركة الترجمة أو كادت ـــ إلا مايتم بمبادرات فردية أو عن طريق أجهزة غير حكومية ـــ ومازلنا فى هيئة الكتاب نكافح كفاح المستميت لاقناع المترجمين الأكفاء بالترجمة وهم عنا عازفون فمن ذا الذى يقبل ملاليم السبعينات ونحن على مشارف التسعينات؟ وكيف تقنع مترجماً ضليعاً أن يقنع بجنيهات معدودة وأمامه أبواب الأمم المتحدة ودور النشر الأجنبية تدفع له الأجر المجزى العادل؟؟

وتتمثل خطورة الوضع الحالى فى أمرين : أولهما عدم تقدير قيمة الترجمة باعتبارها نشاطاً ثقافياً أساسياً وتجاهل دورها فى إثراء الفكر العربى ،

بحيث تخلفنا سنوات بل وعقوداً طويلة عن علوم العصر وآدابه وفنونه ، ويكفى أن نذكر كلمة التخلف مرة ثانية حتى نتصور فداحة استمرار هذا الحال . أما الثانى فهو أن نعتمد على مايأتينا من ترجمات منشورة فى بلدان أخرى ـــ ترجمات سيئة تفتقر إلى الدقة ، وتتسم بركاكة فى الأسلوب وانحطاط فى العربية ، ولا غرو إذ يقوم بها غير المتخصصين وتنشرها دور لاتبغى إلا الربح ولا تأخذ فى اعتبارها إلا متطلبات السوق أولا وأخيرا فنجد إننا مضطرون إلى شرائها «مفوضين أمرنا لله» رغم ارتفاع أسعارها وعدم تلبيتها لمطالب قرائنا .

إن مشروع الألف كتاب «الثانى» الذى تصدره الهيئة العامة للكتاب يعمل جاهداً على سد الفجوة فى الترجمة ، ولكن العقبة الأساسية لاتزال الملاليم و«ملاليم» فى اللغة نكرة ممنوعة من الصرف فى المصارف والحياة .. فمتى تستبدل بها القروش المصروفة؟

رحلة الذات فى الزمن

كنا قد شاهدنا لتونا مسرحية (أيام زمان) للكاتب الانجليزى (هارولد بنتر) حين قررنا نحن الأربعة ــ سمير سرحان وزوجته نهاد جاد وأنا وزوجتى نهاد صليحة ــ الرحيل فى اليوم التالى من لندن إلى مدينة برايتون على ساحل القنال الانجليزى ، وبالفعل تقابلنا فى صباح اليوم التالى فى محطة القطار وبعد ساعة أو بعض ساعة كنا على الشاطىء نسير صامتين وقد استغرق كل منا فى تأملاته عن المسرحية . كنت قد انتهيت من كتابة ثلاثة فصول من رسالة الدكتوراة (فى صيف ١٩٧١) وكان الفصل الثالث يتناول مسرحية للشاعر الانجليزى الأشهر (وليم وردزورث) هى (سكان الحدود) التى تأثر فيها بالشاعر الألمانى (شيلر) وكانت نقطة انطلاقى فى تحليلها هى تغيير صورة الذات فى الزمن ، وهى الفكرة التى لم يتطرق إليها(شيلر) فى مسرحية (اللصوص) وتطرق إليها كولريدج فى مسرحية (الندم) .

وبعد ساعة من الصمت وتأمل البحر الذى كان ساجياً صامتاً قالت نهاد جاد«ألا يحاول بنتر فى مسرحيته أن يفعل مثل شاعرك (وردزورث) ؟

إن الصراع فى المسرحية يكمن فى التناقض بين صور الشخصيات فى الحاضر وصورها فى الماضى» وكأنما سطع الضوء فجأة فأنار جوانب المسرحية المحيرة . كنت أتصور أنها مسرحية صراع بين مفهوم الذات لدى الشخصية المحورية ومفهومها لدى الشخصيات الأخرى بعد مضى فترة يتعرض فيها هذا المفهوم للتغير .. ورغم أننى لم أكن قد ابتعدت كثيراً عن تفسير نهاد جاد فإن كلماتها الموجزة حسمت الأمر ..

لم تكن نهاد جاد تزعم أنها ناقدة محترفة ، على كثرة ما كتبت من نقد بديع ، ولم تكن تدعى لنفسها صفة الكاتب المسرحى المحترف ، على عظمة ما كتبت من مسرح ، وكانت دائما تقول إنها ممن يكتبون من باب الهواية ـــ من باب عشق الأدب وعشق الفن ـــ دون أن تجعل منه مهنة أو حرفة ، ودون أن تستخدم مناهج نقد المحترفين ، أو تسعى لمحاكاة صنعة المحترفين .. وإن كنت أعتقد دائما أن الفن الصادق ابن الهواية وأن أصدق الفنانين هم الهواة ..

وطلبت من نهاد جاد أن تقول المزيد عن (أيام زمان) ولكنها لم تضف إلا عبارات محدودة مست جوهر المسرحية ونفذت إلى أعماقها ، وان بدا صوتها ونحن نسير على شاطىء البحر كأنما يأتى من بعيد .. كانت تتأمل السفن التى تكاد تختفى خلف الأفق ، والمد وهو يعلو خلف الصخور ، وتعلق بين الحين والحين على حوارنا دون أن تشارك فيه برأى قاطع ..

كنت أحسن دائماً أن كتابات نهاد جاد تنبىء عن صورة ذات تحاول أن تحافظ عليها وأن تحفظها من التغير .. فهى الطفلة الوحيدة التى نشأت فى كنف الكتب ، تسبح فى عالم أحلامها وخيالاتها ، لاتمسك برواية إلا استغرقتها ، ولا يقع فى يدها كتاب إلا استغرقته ، ثم نسيته كأنما لتفسح المكان لكتاب آخر ، وكأنما كانت الأفكار تتصارع فى باطنها محاولة تغيير صورة الطفلة القارئة الكاتبة ، وكانما كانت تدفعها بعيداً عنها لتزيح عالم التجربة عن عالم البراءة الأولى .. وكانت أفضل لحظاتها هى التى تقضيها وحيدة ساهمة شاردة لا يدرى أقرب المقربين إليها ما يدور فى نفسها .

كنا نقضى الصيف معاً فى لندن حتى عام ١٩٧٥ عندما عدت إلى مصر ولكن حياتنا كانت استمراراً لرحلة الغربة ، إذ كانت قد عادت هى الأخرى من رحلة عمل فى جدة أستاذة للدراما والشعر الانجليزى فى جامعة الملك عبد العزيز ، مع سمير سرحان ونهاد صليحة التى عادت من انجلترا لتلحق بهما هناك .

وأذكر أننا عندما التقينا لأول مرة فى القاهرة فى صيف ١٩٧٥ ــ كان معنا الروائى المبدع محمد جلال ــ وكنا نجلس على شاطىء النيل هذه المرة وكان موضوع حديثنا هو الزمن أيضا ! وفى اليوم التالى زرناها جميعا فى غرفة ميلاد طفل جديد هو خالد ابنها ، وهناك مكثنا هنيهة نتجاذب أطراف الحديث ونرسم خططاً لرحلة جديدة ، فلم تكن نهاد جاد ترى الزمن إلا حــركــة فى المكان ، وكــانت دائمــا تقــول لى إن نشأتها(وبالتحديد تنقلها بين البلاد مع والدها الذى كان لواء فى الشرطة) تفرض عليها ذلك النزوع نحو التنقل .

ولاشك لدىّ أن الدارس لأدب نهاد جاد سوف يجد هذا النزوع نحو تحديد صورة الذات فى الزمن ، الصورة التى تتغير بما يشبه الحتم والحسم ، وهو نزوع مأسوى رغم قالب الكوميديا الذى كانت تفضله ، فبطلاتها يجسدن صوراً لهذا النزوع الذى يأخذ شكل الصراع الدرامى ــ عزيزة وفردوس وعديلة وأخيرا صفية بطلة (ع الرصيف) التى تصل من رحلتها فى الكويت إلى مصر لتتساءل من أنا ؟ وماذا حدث لصورة ذاتى أو لذاتى ؟ وكانت تحب أن أحدثها أنا عن رشيد ــ بلدى الأول ــ وعن والدى ــ وعن صورنا لذاتنا التى تتغير فى رحلة الحياة ..

والآن أجدنى واقفاً على الشاطىء وحيداً أرقب السفينة التى حملت نهاد جاد فى رحلة جديدة بعيدة ، فلا أستطيع أن أحدد صورتها فى الزمن .. هل هى الطالبة الحالمة التى كانت تكتب الشعر عام ١٩٦١ ؟ أم هى الصحفية التى تؤمن بالجيل الجديد وتفتح لهم قلبها وصفحات مجلتها (صباح الخير) / أم الصديقة والأخت العطوف التى كنت أشكو إليها بثى

وحزنى ؟ أم الناقدة ذات الحساسية الصادقة التى كنت اقرأ لها مسرحياتى وترجماتى ؟ أم هى الكاتبة المسرحية التى أسعدت الآلاف بجرأتها وسخريتها من كل شىء ؟ إن صور نهاد جاد التى تشكلت فى نفسى كثيرة ، ولكنها تجتمع فى تلك النظرة الحيرى المطمئنة — فى نفس الوقت — فى عينيها.. فقد كانت تعرف معنى رحلة الحياة الوجيزة ومعنى رحلة الأبد المديدة .. وكأنى بها تنادينى من سفينتها ، وكأنى أسمع رنين كلماتها وهى تعلق تعليقات موجزة على هذا الأمر أو ذاك كأنما هى مشاهد عابرة تمر بها أثناء الرحلة ... مشاهد الطريق التى ما تفتأ تتغيير ..

لقد رحلت نهاد جاد عن هذا العالم وتركتنا فمتى تصل سفينة الشمس إلى المرفأ، ومتى يحين رحيلنا حتى نصل إلى ذلك الشط البعيد ؟

معنى عبد الوهاب

عدت من الكتّاب ذات يوم فى مطلع الأربعينات لأجد فى المنزل جواً من الترقب واللهفة لم أكن أعهده ، وعلى صغر سنى أدركت أن شيئا مايوشك أن يحدث ـــ وكان بلاشك شيئاً غير عادى فى حياة بلدتنا رشيد . كنت قد اعتدت من الكبار حديثهم المعاد عن الحرب وأخبار الحلفاء والمحور، وكان منزلنا قد استضاف عدداً من أفراد الأسرة المقيمين فى الاسكندرية والقاهرة ممن فزعوا إلى رشيد احتماء من غارات الألمان ، وكنت قد اعتدت أحاديثهم أيضا وألفت مناسبات إثارتهم ، ولكن جو الترقب الذى ساد المنزل ذلك اليوم كان بالتأكيد غير عادى ..

ولم أسترح حتى عرفت أن المغنى الذى كان قد «أحيا فرح» عمى سوف يحضر إلى رشيد ضيفاً عل أحد أبناء البلدة من هواة الطرب ، وأنه ربما «أحيا حفلة كبرى ، مثل حفلات الشيخ مصطفى اسماعيل التى تسهر معها البلد حتى الساعات الأولى من الصباح» . وارتقابا لليوم الموعود كان كل أهل الدار يحاول أن يحدس أى أغنية أو أية أغان سيغنيها عبد الوهاب ، وكان ثم إجماع على طلب الأغنية التى غناها فى ذلك الفرح

وهى «بالليل يا روحى أرتل بالأنين اسمك» وانتظاراً لليوم الموعود أيضا جعل كلُّ من يأنس فى نفسه القدرة على محاكاة عبد الوهاب يتغنى بها ، هى الأغنية الأخرى (ابنة الثلاثينات أيضا). «إمتى الزمان يسمح» .

والغريب أننى لا أذكر عن الحفلة نفسها شيئا ، إذ فرض علينا أن نأوى مبكراً إلى الفراش ، ولكن سنوات الحرب سادتها ألحان عبد الوهاب ، وكان والدى يتغنى بها ليل نهار ، كما كنا نقوم برحلات خاصة إلى الاسكندرية لنشاهد أفلام عبد الوهاب ونحفظ أغانيه ، وكان يصحح بعضنا للبعض إذ لم نكن نملك إلا جهاز المذياع الوليد ، و«جرامفونا» عتيقاً تصحبه عدة اسطوانات تنتمى لجدى الحاج أحمد بدر الدين ، وهى لمطربى القرن التاسع عشر ومطلع العشرين ــ أذكر منهم منيرة المهدية وعبد الحى حلمى .

وعندما انتهيت من الكتّاب ودخلت المدرسة الإبتدائية كان عبد الوهاب قد ازال الحاجز بين الشعر و«شعر العامية» إذ وجد جيلنا أن من السهل عليه أن يغنى شعر مهيار الديلمى مثلما يغنى شعر أحمد شوقى بالعامية ، بل كان جيلنا يتغنى بشعر شوقى بالفصحى مثلما يتغنى بأهازيج المونولوجستات التى شاعت بعد الحرب ، وانضم إلى شوقى فى ألحان عبد الوهاب ، على محمود طه ، وعزيز أباظة ، وبشارة الخورى ، ومحمود أبو الوفا ، وغيرهم ممن سادوا الأربعينات ضاربين عرض الحائط بالفوارق الزائفة بين الفصحى والعامية ، بل إن بشارة الخورى (الأخطل الصغير) كان ممن تعمدوا إهداء عبد الوهاب أغنية يجمع فيها بين العامية والفصحى عمداً ــ فما هى إلالغة واحدة ــ واحدة ــ وهى أغنية «ياورد مين يشتريك» ، فيقول فى بيت واحد:

ياورد ليه الخجل . . فيك يحلو الغزل

وكذلك تدفقت ألحان عبد الوهاب أولا لتحيى الموسيقى الشرقية القديمة ، فكتب الموسيقى فى المقامات العربية الموغلة فى شرقيتها مثل الراست والبيات

(الذى يقترب من الألحان الشعبية) وفى المقامات الكبيرة (الماجور) التى يعجب الإنسان كيف طوعها لتطرب الأذن الشرهية لها .

لقد تفتحت آذان جيلنا على الوعى الفني الجديد قبل أن تتفتح عيونه، فامتزجت الفصحى بتاريخنا وجذورنا وحضارتنا وتطور معها عبد الوهاب حتى إذا كان فجر الثورة غنى لشعراء العصر ، وعلى رأسهم محمود حسن اسماعيل الذى انسابت كلمانة على شفاه الجماهير كأنما هى من تأليفهم وإن كانت من وحيهم ، وغنى للشاعر مأمون الشناوى أحلى كلماته « من قد إيه كنا هنا» ولكامل الشناوى عذب فصحاه فى الأغانى الوطنية والعاطفية الدفاقة ، ولعبد المنعم السباعى ، ودائما — طبعا — لحسين السيد، رفيق رحلة عمره .

وأذكر أننى عندما زرته فى منزله بالزمالك لأول مرة ، مع مجموعة من عشاق فنه ، طلب منى عربوناً على صداقتنا أن أعزف لحناً له على عود كان يعلقه على الحائط فى غرفة الاستقبال البسيطة ، وكنت آنذاك قد قررت هجران الموسيقى والتفرغ للأدب (١٩٥٨) فارتبكت واضطرب العود فى يدى . فلم يضحك ولم يبتسم خوفاً من زيادة إحراجى ولكنه تبسط فى الحديث كأنما يحادث موسيقيا محترفا فقال بصوته الرخيم «تقدر تصورها من الدوكاه» واذكر أننى انهمكت فى العزف بعدها ، كأنما كنت أواجه أصعب امتحان فى حياتى ، وهو يجاملنى ويتبسط معى حتى انتهيت .

لقد تعلمت من عبد الوهاب ـ فى ذلك اليوم مثلما تعلمت فى الأيام التالية — أن الفنان إنسان بسيط مفتوح القلب والصدر ، وهو لايتكبر مهما كبر ، ولايبتعد مهما فرض عليه موقعه الابتعاد ، ولقد ظل إلى أخر أيامه يفكر ويناقش ويعمل ، ولم يكن يرفض لقاء أحد حتى من جيل أبنائنا وتلاميذنا ، وقد كان له موعد أخلفه رغماً عنه يوم الأحد الماضى مع الشاعر الشاب عمر نجم .. وكان هذا الشاعر قد طلب الموعد دون أمل كبير فى اللقاء !

لقد غير عبد الوهاب تاريخ الموسيقى الحديثة فأحيا وجدد وطور ، وبث روحاً فى فنوننا لاتضارعها إلا روح قادة التنوير من المفكرين والعلماء والأدباء ، فتاريخه هو تاريخ القرن العشرين ، وسجله سجل أجيال متلاحقة شارك فى صنعها اليوم ، مثلما سيشارك فى صنعها بعد رحيله .

عند بائع الصحف

وقفت عند بائع الصحف أتأمل الكتب التى يقدمها للقراء على قارعة الطريق ، وشدنى كتاب فتصفحته وأعدتها جميعاً وقد تملكنى اليأس ، هل هذا كل ما يستطيع بائع الصحف أن يقدمه للقراء فى مصر ؟

إن هذه الكتب تنقسم بصفة عامة إلى قسمين كبيرين الأول سياسى — ويتضمن المذكرات السياسية وأقاصيص الساسة السابقين وفضائحهم ، وكتب المقالات التى تتضمن آراء حزبية محددة وتتطرف للدعوة إلى هذه الآراء ، وما يدخل فى إطار ذلك من القضايا الاقتصادية والاجتماعية . أما القسم الثانى فهو دينى ويتضمن قليلا من كتب التراث فى الفقة والتفسير ، وكثيرا من كتب الآراء التى كتبت فى عصور الانحطاط والجهالة والتى يزعم مؤلفوها أو ناشروها أنها تقدم الاجتهاد بينما لا تتوافر لأصحابها شروط الاجتهاد المعروفة ، وفيها من المبالغات والتهويلات والخرافات ما يتناقض مع ما درجنا عليه جميعاً من مبادىء الدين الحنيف .

واشتريت عدداً من هذه وتلك ، على ارتفاع أسعارها ، وعكفت عليها أحاول أن أعرف سر ذيوعها — وهو ما أكده لى البائع — وبعد أيام طويلة

وجدتنى انتهى إلى بعض الخصائص التى تشترك فيها على اختلافها ، وبعض ملامح وجبة القراءة التى يقدمها بائع الصحف «العصرى» إلى قراء هذا العصر .

وأول هذه الخصائص هى اليقين المطلق الذى ينطلق منه كل مؤلف ، والذى يمنحه الثقة الكاملة فيما يكتب — فما يقوله هو الحق وهو يتحمس له ويدافع عنه دفاع الواثق الذى لا يتصور احتمال الخطأ ولو من قبيل السهو أو النسيان . ولا شك أن اليقين هو الهدف الأسمى للجهد العلمى ، وهو أيضا صفة المؤمن الحق ، ولكن هذه الكتب ليست علمية بأى معنى من المعانى ، كما أنها لا تناقش الإيمان فهى تفترض وجوده فى القارىء أولا قبل أن تخاطبه . انها كتب تفترض فى القارىء التصديق الكامل بحجة العلم أو الدين حتى تقدم له آراء لا تنتسب فى حقيقتها إلى العلم ولا إلى الدين . ومن ثم فإن هدف اليقين هنا هو الاعتماد على الثقة بغية الدعاية لفكرة ما أيا كان حظها من اليقين .

وثانى هذه الخصائص هو أن اللون الفكرى الذى تقدمه لا يعرف درجات اللون الرمادى ، أى أنه ينحو نحو الأبيض الكامل أو الأسود الكامل مثلما تنحوأفلام رعاة البقر الأمريكية الرخيصة فتصور الخير خيراً كاملاً والشر شراً كاملاً وليس بينهما شىء . أى أن هذه الكتب تشترك مع ألوان الفن الساذج فى خصيصة «المطلق الفلسفى» ـ وهذا مالا نفترضه أو مالا ينبغى أن نفترضه فى الكتاب ! فهذا كتاب يقول إن الريان شيطان مريد وكتاب آخر يقول إنه عبقرى الاقتصاد الذى جادت به السماء على الأرض، وهذا كتاب يقول إن أحد حكامنا السابقين لا يدانيه ابليس فى شروره ، وكتاب آخر يقول إنه يكاد يكون ملاكا منزلا وقس على ذلك سائر الأحكام والفتاوى التى نقلها أصحابها عن الكتب الصفراء ، فمن قرأ تعويذة معينة دخل الجنة وحقق آماله فى الارض ومَنْ أهمل نافلة من النوافل دخل النار وخاب سعيه فى الأرض .

وثالث هذه الخصائص هو أن غالبية هذه الكتب مكتوبة بلغة ساذجة ، تعتمد على الانفعال ، وتشوبها الركاكة ، وتفترض فى قرائها الانتماء إلى المذهب التى تدعو اليه ، كما تعتمد على أنه ذو مستوى تعليمى متوسط ، وأن كثيراً من الحقائق لن تتوافر له ، وأن قدرته على التفكير المنطقى محدودة ، وأنه لن يناقش ما تقول بل سينبهر به ويصفق له ويهلل . وهى فى هذا إذن تقترب كثيراً من الموضوعات الصحفية المثيرة «ولو لم تستند إلى البحث الصحفى والتحرى الصادق» وتبتعد كثيراً عن مفهوم الكتاب العلمى الذى يضعه الإنسان فى مكتبته ويعود إليه بين الحين والحين .

وعندما عدت إلى بائع الصحف بعد أسبوعين ، لم أقف لأتأمل الكتب الموجودة بل وقفت أتأمل الكتب الناقصة ـــ الكتب التى تطبع وتوزع فى مصر ولكنها لا تصل إلى باعة الصحف . إنها الكتب التى تزخر بها مكتبات الهيئة العامة للكتاب مثلا ، وبعض المكتبات الخاصة فى وسط البلد، وشتى المكتبات العامة أو التابعة للكليات والمعاهد والجامعات . إنها كتب علمية كتبها أو ترجمها اساتذة الجامعات ممن يقبلون التضحية بالمال فى سبيل نشر العلم والثقافة .

ألا يمكن أن يقبل الناس على هذه الكتب يوماً ما ؟ إن أسعارها رخيصة إذا قورنت بأسعار تلك الكتب ، والمادة العلمية فيها غزيرة ومغرية ، وهى منوعة تنوعا لاحد له .. فما الذى يصرف الناس عنها إلى كتب قارعة الطريق ؟ هل هو الانصراف العام عن الثقافة الجادة إلى قراءة التسلية ؟ لا اعتقد ذلك . فلقد شاهدت فى معرض الكتاب الأخير حشوداً لا نهاية لها تقبل على القراءة الجادة ! هل هو ارتفاع الاسعار؟ لأعتقد ذلك ..... فأسعار الكتب التى تطبعها هيئة الكتاب على سبيل المثال أقل بكثير من كتب الفضائح السياسية والفتاوى !

هل هو عدم توافر الكتب الجادة على طاولات باعة الصحف ؟ لاأدرى! فربما يقبل عليها البعض ويدبر عنها الغالبية ..

وعدت مرة ثالثة إلى بائع الصحف لأنظر إلى المجلات العربية ، وإلى عدم وجود الكتب المترجمة ، وأتأمل هذه وتلك ... ولكن لهما حديثاً آخر.

الدراما الدينية فى التليفزيون

لم أكن اتصور حين دخلت قاعة المحاضرات الفسيحة فى مبنى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر أن أجد هذا الحشد الحاشد ، أو أن أجدهم من أبناء الريف ! كنت أتوقع أن يحضر عدد محدود من أسرة الطالب الذى وقف ليجتاز امتحان درجة الماجستير (التخصص) ولكننى لم أتصور أن تخرج بلدة عن بكرة أبيها لتحيته والشد على يده يوم الامتحان! وعلمت فيما بعد أن طالب الدراسات العليا ذاك هو خطيب مسجد البلدة وأن له صوتاً مسموعاً بين أفرادها ، كما علمت أن رئيس لجنة الامتحان وهو الدكتور محمد الطيب النجار ــ العالم الفاضل ورئيس جامعة الأزهر السابق ــ كان قد تدخل ليفض خلافاً وقع فى البلدة وراح ضحيته كثيرون ، وانهم ممتنون له وجاءوا ليعربوا عن شكرهم وعرفانهم !

كان المشهد حيا وساخنا وكانت الملامح تنبىء عن متابعة دقيقة للمناقشة ، وعن استيعاب كل مايقوله الممتحنون رغم أن الموضوع علمي شائك وعسير المأخذ ألا وهو الدراما الدينية فى التليفزيون ! وكنت أوقن أن البحث الذى اضطلع به مدرس شاب فى الأزهر وهو (عبد ربه أحمد

الشحوت) سوف تكون له أهميته وسوف يحتفى به كل مسئول عن الدراما فى التليفزيون ، وشاركنى هذا اليقين الدكتور محيى الدين عبد الحليم الذى اشترك معى فى الإشراف على الرسالة — إذ إنه بحث ميدانى استطلع آراء مئات المشاهدين فى الحضر والريف ، من المتعلمين وغير المتعلمين ، وانتهى إلى أن الدراما الدينية التى يقدمها التليفزيون المصرى حاليا تفتقر إلى الكثير، وأنها بحاجة إلى تعديل كبير فى المسار.

وأول عقبة تقف فى طريق التذوق الواسع النطاق لهذا اللون من الفن الدرامى هى اللغة .. فاللغة الفصحى المستخدمة تستعصى فى كثير من الأحيان على الفهم وتقف حائلا دون وصول المعانى والمشاعر بيسر إلى جمهور المشاهدين وأغلبهم كما يقول الباحث من غير المتعلمين ومن الأميين . ولذلك فقد أوصى الباحث بمراعاة المستويات اللغوية المختلفة للمشاهدين عند تقديم هذا اللون من الدراما .. ومعنى هذا ببساطة استخدام لغة فصحى هى أقرب ماتكون إلى العامية المصرية حتى لاتنسد قنوات الاتصال ، وحتى لاتتعثر «الرسالة الاعلامية» فى الطريق .

أما مالم يقله الباحث — وهو مانبهت إليه الدكتورة فوزية فهيم أثناء مناقشتها للطالب — فهو اقتصار الدراما الدينية على التاريخ الإسلامى . والإسلام ليس تاريخاً فحسب ولكنه أيضا واقع حى ، أى أن الاقتصار فى الدراما الدينية على عرض التاريخ يوحى للمشاهد بأننا أمام تاريخ باد وانقضى لا أمام حاضر زاهر زاخر بكل المعنى والقيم التى أتى بها الدين الحنيف ، وإذا كنا بحاجة إلى التذكير بهذه المعانى التى لا تخلو منها فترة من فترات تاريخنا الإسلامى الطويل . فينبغى أن نذكر أيضا إننا لم نتخذه وراءنا ظهريا . ولم نجعله نسيا منسيا ، وكان أكبر دليل على هذا — اثناء المناقشة — وجود أهل بلدة الطالب أمامنا باصالتهم العميقة الجذور ، وما تتضمنه هذه الأصالة من معان لم تعبر عنها تمثيلية واحدة من التمثيليات التاريخية التى يقدمها التليفزيون :

ودفعنى الموقف إلى تأمل هذا المشهد الحى من حياتنا المعاصرة : لقد نزغ الشيطان بين أهالى البلدة ، فأوقع بينهم العداوة والبغضاء . ثم تدخل عالم جليل فأصلح مابينهم ، فإذا هم بنعمة الله إخوان ، ولولا فضل الله ماساد الوئام بينهم — ولو انفق الناس مافى الأرض ماألفوا بين قلوبهم ولكن الله ألف بينهم ! أوليس هذا موضوعا دينيا جديرا بمعالجة درامية شائقة ؟ كيف تحولت البغضاء إلى حب؟ وكيف انقلب العداء إلى وفاق وتضامن ؟ لقد وقر الإيمان فى القلب وصدقه العمل — وهذه هى أخلاق الإسلام التى نحتاج إليها اليوم أكثر من أى عصر مضى !

وذكرت كلاما مشابها قاله الممثل العبقرى الراحل عبد الوارث عسر فى تعقيبه على تمثيلية إذاعية تناولت مثل هذا الموضوع ، وأذيعت فى أوائل الخمسينيات وتركت أثرا لا ينمحى فى نفسى ، إذ قال إن الشيطان يعرف طريقه إلى قلوبنا بأن يغشى عيوننا عن معنى الحياة وامتدادها بعد الموت . فلا نرى بسببه إلا مغانم الدنيا الهزيلة ، ولا نحس إلا بمتاعها القليل وعرضها الزائل ، ومن ثم نتحول إلى وحوش يتربص بعضنا بالبعض ، ناسين ذلك الامتداد الروحى العظيم خارج حدود المحسوسات .

لم يكن بين الموجودين فى القاعة من أطلق لحيته ، أو تزيا بزى يميزه عن سائر اهل الزمان ، فالمدرسون الجالسون فى الصف الأول يرتدون الحلل العادية ، وأهل البلد يرتدون ملابس أهل الريف. ولكنك كنت تحس إن روح الإسلام تغمر الجميع ، وإن القيم والمثل العليا التى تنشدها فى التاريخ ماثلة أمامك فى الحاضر الحى النابض ! وأحسست بالفوارق التى صنعتها الحضارة وأقامتها بين الريف والحضر تتهاوى . فالكل مؤمن يعرف أن الله لاينظر إلى صورنا ولكن إلى مافى قلوبنا .

وامتد بى سيال الفكر إلى موضوعات الدراما الدينية التليفزيونية المتكررة التى تدور حول أصول العقيدة وتعجبت فى نفسى — هل ثم من يحتاج فى هذا الزمن إلى مناقشة وجود الله سبحانه وتعالى؟ إن الدراما التليفزيونية

تخاطب المؤمنين ولن يشاهدها من يخالجه شك فى الدين ولو شاهدها ماتغير وما اقنع ! لابد من اعادة النظر إعادة شاملة فى هذه الموضوعات أيضا، إلا إذا كنا ننتج هذه المسلسلات ابتغاء للربح من بيعها بالدولار لغيرنا .. وهذا سبب واه لايبرر كل شيء ! والموضوع بعد شاسع وربما عاد إليه الباحث فى رسالة الدكتوراه .

عن الاغتراب والعودة

لا نختلف عن سائر بلدان الأرض في أن بيننا من الأدباء مَنْ يرحل عن وطنه فترة من الزمن ثم يعود إليه ، ومن يرحل فلا يعود إلا لزيارة الأهل حينما يغلبه الحنين ، وفى أن ادباءنا يحسبون لنا أو علينا سواء عاشوا بيننا أو بعيداً عنا ، وقديما قال مؤرخ أدبى انجليزى «سوف تجد أدباء أيرلندة فى كل مكان إلا فى أيرلندة» ـــ ومنذ شهور حصلت باحثة فى جامعة القاهرة على الدكتوراه عن بحث تقدمت به عن الشعراء الانجليز الذين عاشوا فى مصر ابان الحرب العالمية الثانية ، ومنهم (لورانس داريل) الشاعر والروائى الانجليزى صاحب (رباعية الاسكندرية) الذى لايزال يعيش خارج انجلترا حتى اليوم ، وقد اثبتت الدكتورة (هدى الصدة) فى هذه الرسالة أن الغربة أثرت تأثيراً إيجابياً فى شعرهم وعقدت مقارنات بين الثقافتين العربية والأوروبية كما تجلت كل واحدة فى هذا الشعر .

ونحن نذكر فى أمسنا القريب شعراء المهجر الذين صاحبوا حركة الإحياء الثانية ـــ أى الحركة الرومانسية فى الشعر العربى التى تلت حركة الإحياء الأولى ، وكلنا مدين بالفضل لهذا التفتح الكبير على العالم ، إذ

كان من ثماره بزوغ التيارات الحديثة في الأدب والنقد ، ولولاه ماتبلورت في الشعر نظرات أصحاب مدرسة الديوان (العقاد والمازني وشكرى) فالمهاجر الأدبية ليست بدعة ، وليس الاغتراب الأدبي مقصوراً على شعب دون شعب ، ولا على لغة دون لغة .

إن احتكاك الثقافات وتصارعها عامل مهم من عوامل الوعى الذى لا غنى عنه للأديب ، وقد فعل الطيب صالح — الروائى السودانى المعاصر فى (موسم الهجرة إلى الشمال) مافعله (فورستر) فى (رحلة الهند) — ومافعلته الشاعرة (هيلدا دولتيل) في ديوانها الجميل (هيلين فى مصر) الذى يروى فى قصيدة تلو قصيدة رحلة هيلين إلى مصر وليس إلى طروادة استناداً إلى رواية شاعر آخر هو (ستيسيكورس الصقلى) الذى يسلك طريقاً آخر غير الذى سلكه (هوميروس) فى تفسير الأسطورة اليونانية القديمة . وجوهر الديوان الذى يتخذ صورة الرواية الغنائية — lyric narrative هو امتزاج الثقافة اليونانية بالثقافة المصرية والتقاء الأساطير عبر البحر المتوسط فى جذور تضرب فى أعماق التربة المصرية ، مثل تحول (هيلين) إلى صورة (إيزيس) المصرية وتحول (باريس) إلى الصقر (حورس) فى ظلام المعبد الكبير على شاطىء النيل فى الأقصر — معبد الكرنك — ومن ثم فهى تستلهم من مصر معنى جديداً للأسطورة الأساسية التى تقوم عليها ملحمة (الإلياذة) .

وقد جرى العرف على اعتبار القرن التاسع عشر فترة اكتشاف الغرب للشرق ، واكتشاف الشرق للغرب ، ولكن القرن العشرين قد أذاب هذا التقسيم القديم .

وقد هدتنا أبحاثنا فى تراثنا العريق إلى جذور إنسانية وقيم ثابتة جعلت من التقسيم الجغرافى القديم تقسيماً غير دقيق ، فالشاعر الأوروبى الذى يعتمد اعتماداً كبيراً على الأساطير فى تراثه الحاضر ، والشاعر العربى الذى يستخدم — واعياً أو غير واع — النماذج الفطرية (archetypes) التى اكتشفها العالم النمسوى (كارل يونج) يقول بصورة ضمنية أيضا إن وحدة المعرفة حقيقة ووحدة الأدب لاتفرق بين الأمكنة والمياه والرموز الثقافية فى

جوهرها واحدة ومتكررة وهى مبحث مهم من مباحث الأدب المقارن الحديث .

كيف ندهش إذن عندما نشهد هذا الاهتمام الكبير بدراسة الآداب العربية فى أوروبا وأمريكا بل وفى الصين وفى الهند ، مثلما ندرس نحن الأداب الأجنبية ؟ وكيف ندهش إذن حين يغترب بعض أدبائنا فيعيشون فى بلدان لاتتحدث العربية . ثم يكتبون بالعربية أعمالاً أصيلة ، ترجمت أم لم تترجم ؟ ليس هذا مبعث دهشة ، ولكن لدينا ظاهرة ما أحسبها إلا مقصورة علينا وهى أن البعض ينفصل عن التراث عند الذهاب أو ينبذه عند الإياب ، وربما كان هذا هو مبعث القلق لدى الكثيرين ممن يتابعون أحوال بعض نقادنا وأدبائنا بعد الذهاب وعند الإياب .

أما الانفصال فمعناه لايقف عند عدم متابعة حركة المجتمع والأدب فى مصر (إذ كثيراً ما يتصور مَنْ هجر مصر فى الستينات مثلا أن مصر لم تنجب أحداً بعد كتاب تلك السنوات) ولكنه يتعدى ذلك إلى الخلط بين المعايير الاقتصادية والمعايير الإنسانية فى الحكم على أبناء وطنه وآدابهم إذ يرى البعض (فى أعماقه) أن الفقر المادى يستتبع بالضرورة فقراً إنسانياً ، وأن قوة السلاح تستتبع بالضرورة قوة إنسانية . ومن ثم فهم ينبذون التراث ربما لأنهم لايعرفونه حق المعرفة ـــ (فكم من أستاذ للعربية بجامعات أمريكا وأوروبا لا يعرف من الأدب العربى إلا نجيب محفوظ) وربما لأنهم يرونه مرتبطاً بصورة حضارية زالت أو ربما اعتقدوا أنها ينبغى أن .. تزول من الوجود . وأما نبذ التراث عند الإياب فمعناه وقفة تعال غريبة ، تهب بعض العائدين نبرة صلف محزنة ، مبعثها الأول فى نظرى شذرات من الكلمات الأعجمية (ربما لا يحسنون نطقها) ـــ توحى بالتميز والانتماء إلى حضارة أخرى أو بالعالمية (لأنهم يكتبون بلغة منتشرة على نطاق العالم الكبير) ولكل من هذين الجانبين الانفصال والنبذ ـ حديث مستقل .

معنى الأستاذ .. والأستاذية

جرى العرف فى الحياة الجامعية على المقابلة بين كلمة (أستاذ) المعربة وكلمة(بروفيسور) التى شاعت فى اللغات الأوروبية الحية اليوم لتعنى أعلى منصب علمى فى الجامعة ـــ أى المنصب الذى يتيح لصاحبه أن يرشد الطامحين من الطلاب إلى سبل البحث العلمى والدراسة المتعمقة أى أن الكلمة قد اكتسبت معنى جديداً يختلف عن معناها القديم الذى ساد حتى القرن الخامس عشر الميلادى والذى ذكره ابن تغرى بردى فى كتابه (النجوم الزاهرة) قائلا : «الأستاذون هم المعروفون بالخدام والطواشية ، وكان لهم فى دولتهم المكانة الجليلة ومنهم مَنْ كان من أرباب الوظائف الخاصة بالخليفة وأجلهم المحنكون وهم الذين يدورون عمائمهم على أحناكهم كما تفعل العرب والمغاربة» ـــ بل إن الكلمة قد أصبحت بديلاً للكلمات التى ألفناها فى كتب التراث العربى مثل : «العالم العلامة والحبر الفهامة» أو «الفقيه» أو «الشيخ» وكلها ذات أصل دينى تماما مثل كلمة (بروفيسور) الانجليزية ـــ بل وكلمة (دكتور) بمعنى معلم التى كانت ترتبط بالدين والقانون أول الأمر ثم تحولت إلى معناها الحالى .

وقد حاكت الجامعة المصرية ـــ منذ نشأتها ـــ نظم الجامعات الأوروبية فوضعت سلماً لوظائف هيئة التدريس وعلى قمته «أستاذ الكرسى» أى «أستاذ المادة» الذى يرجع إليه علمياً وإدارياً فى كل مايتصل بها .

ولدينا فى جامعة الأزهر النظام القديم أى نظام الشيخ وتلاميذه الذى يختلف بطبيعة الحال عن النظام الغربى ولكن النظامين يشتركان فى أن الأستاذ عادة مايكون له أسلوب خاص فى البحث يمكن اعتباره منهجاً فكرياً متميزاً يقترن باسمه ويكون علماً عليه .

ولما كان تطور العلم يسير فى حلقات متشابكة متداخلة يفضى بعضها إلى بعض ويأخذ بعضها برقاب بعض ، أصبح عمل كل أستاذ بمنزلة امتداد لعمل من سبقه ، حتى وإن اختلف معه بعض الشىء فى مذهبه اما بالتعديل الصريح أو بالتطوير غير المباشر أو بمجرد التشذيب والتهذيب . بل إن التلميذ قد يأخذ عن استاذة مذهبه فيستخدمه فى الإتيان بالجديد الذى يحسب له لا لأستاذه .

ولكن ما جوهر عمل الأستاذ ؟ وما طبيعة علاقته مع طلابه؟ إجابة السؤال الأول يسيرة فجوهر عمله هو البحث العلمى بأشكاله المختلفة وأهمها القراءة ـــ بطبيعة الحال ـــ بغية متابعة النتائج التى تنتهى إليها بحوث الآخرين والاستفادة منها فى بحوثه الخاصة ويعنى هذا أن الجانب الأكبر من وقته ينبغى أن يخصص للدراسة سواء كان مكانها مكتبه فى الجامعة (كما هو الحال فى أوروبا) أم كان مقرها منزله لعدم وجود مكان للقراءة فى الجامعة ، أو لعدم وجود «مكتب» له أصلا فى جامعات اكتظت بالطلاب حتى طفحت . وإلى جانب هذا يطلب منه إلقاء عدد محدود من المحاضرات على الطلبة سواء فى مرحلة الليسانس أو البكالوريوس أو فى مرحلة الدراسات العليا . وعادة ماتكون هذه المحاضرات نابعة من طبيعة البحث الذى يقوم به وتابعة له ربما أضافت إليه وزادته ثراء نتيجة المناقشة مع الطلاب .

أما علاقته مع الدراسين فهى باختصار علاقة توجيه لا علاقة تلقين : أى أن الاستاذ لا يقدم «معلومات» للطالب بل يوجهه إلى مصادر المعلومات فاذا أحاط بها الطالب ناقشه الأستاذ فيها على ضوء مذهبه الفكرى الخاص. وقد يختلف الطالب مع أستاذه هنا ، وقد يظهر من الاستقلال الفكرى والأصالة مايجعله يثور على أفكار أستاذه إما بالرفض أو بالتعديل وهنا يكون من حق الطالب اختيار أستاذ آخر يقبل مذهبه الفكرى الخاص مادام علمياً موضوعيا يستند إلى ثوابت المنهج العلمى العام الذى لايختلف من أستاذ إلى أستاذ . وهذا هو مربط الفرس كما يقولون ! إذ إن كل هذا الكلام يفترض الجدية من الطالب والأستاذ جميعا والسعى لتحقيق غاية البحث العلمى وهى إضافة الجديد إلى عالم المعرفة الإنسانية — وهذا هو ما نفتقده فى جامعاتنا باستثناءات تؤكد القاعدة ولا تنفيها .

فلنتجاوز أسباب هذه الظاهرة وهى الأسباب التى لاينكرها أحد (مثل تحول مفهوم الجامعة تحولاً جذرياً بسبب الأعداد الهائلة للطلاب وضيق المكان وقلة الموارد المالية وما إلى ذلك) ولنتأمل النتيجة التى ربما غفل عنها الكثيرون وهى تدهور وضع الأستاذ فى الجامعة بصفة خاصة ثم تدهور صورته فى المجتمع بصفة عامة : فهو مضطر إلى بذل جهده الأساسى فى التلقين لا فى البحث العلمى وفى الإشراف على رسائل لا يصل الكثير منها إلى مستوى البحث العلمى الناضج أو إلى ممارسة أعمال خارج نطاق العمل الأكاديمى المحض إما ابتغاء الرزق أو لأن المجتمع فى حاجة ماسة إلى هذه الأعمال — والسبب فى رأيى — فى هذا كله — هو فقدان الأستاذ نفسه معنى الأستاذية فهو يترقى فى السلم الوظيفى إلى درجة أستاذ دون أن تكون له مقومات الأستاذ التى ذكرتها آنفا — مثل المذهب الفكرى المحدد الذى يطرحه فى كتبه ودراساته ومقالاته ودون أن يكون قد جعل من حياة الجامعة حياة كاملة تتصل فيها قاعة الدرس بغرفة المكتب فى المنزل بحيث يكون نشاطه هنا وهناك «عملا» متواصلا بالقراءة والبحث والكتابة .

وبكفى أن نسأل هذا السؤال : كم من الأساتذة الذين تحفل بهم جامعاتنا كتب كتاباً «جديداً» أو قام ببحث «جديد» بعد حصوله على الأستاذية؟ إن النسبة ضئيلة ومحزنة بل لقد اعتدنا فى مجتمع الجامعة حديث «الاعارة» إلى البلدان العربية الشقيقة حيث يتحدد الهدف فى جمع المال وقد تطول الإقامة وتمتد وقد يعود الأستاذ أو لايعود وقد يتحول إلى مسافر دائم التنقل والتجوال مدفوعاً بضيق ذات اليد أو بالرغبة فى بناء رصيد مالى يقيه وأسرته غائلة الزمن . ولست أملك لهذه الحال حلولاً ولا أعرَف منها مخرجاً ولكننى أنظر فحسب إلى النماذج المشرقة من جيل الأساتذة الذين سبقونا وأتطلع إلى يوم يعود فيه معنى الأستاذ إلى ماكان عليه فى الجيل الماضى ، وفى ظنى أن هذا ليس محالاً ولا متعذراً بل لن يكون عسيراً إذا ذكر كل أستاذ معنى الأستاذية وأصر على التمسك بقيمها ومثلها فى زمن اشتدت فيه الحاجه إلى القيم والمثل .

النقد الأدبى . . والأوهام !

تتميز مصر عن بلدان العالم بظواهر عجيبة ، قد تحسب لها أو عليها ، ولكنها دائما فريدة منها مثلا وجود مايسمى بجهاز الاعلام الفردى أو غير الرسمى أى انتقال الأخبار (الصادقة أو الكاذبة) عن طريق الأحاديث الودية والمناقشات العابرة فى المكاتب والمقاهى والمنازل فيما بين الأصدقاء والمعارف والأقارب — أى مايسمى بالانجليزية (On the grapevine) أى على فروع تعريشة العنب وهو مصطلح اكتسب احترام الدارسين لموضوع الاتصال الجماهيرى بعد مالاحظوه من تفشيه فى البلدان النامية التى يترابط فيها البشر ترابطاً شديداً ويستمدون من علاقاتهم الحميمة قوة تعينهم على مجالدة شظف العيش وتعوضهم عما يفتقرون إليه من وسائل الرخاء المادى

وقد اهتمت الأجهزة الحاكمة فى البلدان النامية بهذا الجهاز غير الرسمى اهتماماً بالغاً وجعلت دراسته جزءا من دراسة الرأى العام ، وأفردت لدراسة الشائعة (أى الخبر الكاذب الذى يشيع فيكتسب قوة الخبر الصادق) باباً خاصاً وانتهت إلى استخدام ذلك الجهاز نفسه للترويج للأخبار التى تريدها وتعتبر أنها مفيدة للشعب .

ولكن هذه الظاهرة التى نشترك فيها مع سوانا ذات مذاق خاص فى مصر ، لأننا شعب يعشق الكلام أكثر من غيره ، ويتميز بخصب خياله الذى يولد فكاهات (نكت) لايشاركنا فيها الكثيرون ، فمعظم الأحاديث التى تتميز بالطرافة فى المجتمعات الحميمة يستند إلى قدرة المتحدث على إمتاع السامعين بالأخبار الغريبة وهى أخبار يؤلفها صاحبها تأليفاً وقد يصدقها أثناء روايته إياها ، وقد يصدقها فيما بعد ، ولكنها بعد فترة تكتسب درجة من التصديق لاتتوفر للأخبار الصادقة .

وإذا كنا نشترك مع بلدان العالم كله فى هذه الظاهرة أيضاً فإننا نتميز عنها بطرافة الشائعة ونوعها الفريد — كما قلت — لأن لنا خيالا خصبا نعيش فيه بقدر مانعيش فى الواقع ! وقد حاولت تحليل هذه الظاهرة فى المقدمة التى كتبتها للترجمة الانجليزية لرواية (وقائع حارة الزعفرانى) لجمال الغيطانى (التى صدرت عن الهيئة المصرية العامةللكتاب عام ١٩٨٦ وكادت تنفد فى أقل من ثلاث سنوات) كما حاولت رصد جذور تغلغل الوهم فى حياتنا .

وأذكر أن أول مرة اصطدمت فيها بهذه الظاهرة كانت فى الستينيات عندما اجتمعنا فى الاسكندرية مع لفيف من « المثقفين » لمناقشة إحدى روايات احسان عبد القدوس فبرز من الحاضرين مَنْ أكد لنا أن كل رواياته مترجمة وأنه يعرف « كيف يكتب هؤلاء الناس » ودهشت دهشة بالغة وناقشته مناقشة هادئة احتراما لمكانته العلمية (إذ كان يشغل منصباً رفيعاً فى الجامعة) فقال أولا إنه يستند إلى الثقات فى هذا الموضوع الذين أخبروه بهذا ولكنه اضطر إلى الاعتراف آخر الأمر انه «سمع» ذلك من أحد الناس (ورفض بالطبع ذكر اسمه) وقدم لى نوعا من السيناريو الخيالى عن كبار الكتاب الذين «يسرقون» قصص غيرهم واليوم تعود الأوهام إلى حقل النقد الأدبى من باب جد خطر ، ألاوهو التوصيف والتصنيف المذهبى أو العقائدى ، إذ يطلق المتحدثون لخيالهم العنان فيرسمون صوراً غريبة

لعلاقات مريبة بين الكتاب وأرباب الاتجاهات السياسية ، وعادة مايبدأ الواحد منهم حديثه بالعبارة الشهيرة التى عانى منها تاريخ العربية طويلاً ألا وهى «حدثنى محدث صدق» أو «سمعت من مصدر موثوق به» ولا ثمة محدث ولاثمة مصدر سوى خيال المتكلم !

ولذلك وجدتنى اواجه موقفاً مألوفاً أثناء مناقشة فى معهد التدريب التليفزيوني مع احد الدارسين عن نجيب محفوظ عندما لجأ إلى سيناريو مألوف عن معنى فوزه بجائزة نوبل واسترسل فى هذا السيناريو بصورة كادت تقنع الحاضرين به ، فلم أجد أمامى إلا أن أساله أسئلة محددة عن مصدر معلوماته فلجأ إلى المحاورة والمداورة وكنت أعلم إنه سيحاور ويداور ، وفى النهاية أقر بأن هذا هو تفسيره الشخصى الذى انتهى إليه من قراءته للموقف، والأرجح عندى أنه أُوحى به إليه من بعض الذين يعيشون فى الأخيلة والأوهام من باب تزجية الوقت على المقهى أو فى جلسات المنزل الطريفة التى تحتاج إلى «محدث» ماهر يلعب دور المؤلف الذى يسلى الحاضرين بحكاياته الغريبة التى يدسها فى ثنايا أحاديث صدق حتى تكتسب منها رنة الصدق ..

وماقيل عن نجيب محفوظ يُقال عن كل مَنْ يعمل وينتج فى حقل الأدب وفى النقد الأدبى ، فما أيسر أن يزعم زاعم علمه بسر حتى تتطلع إليه العيون وتتعلق به العقول ، فإذا أفضى بالسر المزعوم ولاقى استحساناً أردفه بسر آخر حتى يفرح السامعون ويطربوا ، ولا غرو ، فلقد أصبحت التمثيليات الخيالية التى يبثها التليفزيون جزءا من حياتنا الواقعية ، وتلاشى الحاجز الذى يفصل بين الوهم والحقيقة ، وأصبح الناس يستشهدون بما يحدث فى المسلسلات والمسرحيات كأنما يستشهدون بالتاريخ الصادق . وقس على ذلك مَنْ يقول لى فى قاعة الدرس فى الجامعة — حيث لامجال للأوهام — «لقد سمعت كذا وكذا» وقد يكون قد سمع ذلك فى أجهزة الاعلام أو فى الطريق العام ! وقد كنت أثور عند سماع هذه العبارة فيما

مضى ، أما الآن فإنني اعتدتها ، وكل ما أتمناه أن يسائل كل «سامع» نفسه عن مدى مصداقية المسموع ، وأن يتريث قبل أن ينقل أوهامه إلى واهمين جدد !

لعبة الجامعة

هذه لعبة من نوع خاص — تبدأ فى مرحلة الدراسة الثانوية بالتسخين عند نهاية تلك المرحلة واعلان الطوارىء فى معظم منازل مصر ، وانتشار الذعر والفزع عند ذكر الامتحان الرهيب — الثانوية العامة — واهتمام أجهزة الاعلام على شتى مستوياتها وبمختلف أنواعها بأخبار الامتحان ، فبعضها ينشر أسئلة وبعضها ينشر إجابات وبعضها ينشر تصريحات ، وبعضها يذيع الدروس ويتلفز المعلومات ! وبعد التسخين يأتى دور مكتب التنسيق وأخبار مراحل القبول وحيل القبول والباب الخلفى والباب الأمامى ثم تغلق الأبواب وتبدأ اللعبة فى أوائل أكتوبر !

واللعبة ببساطة هى محاولة الحصول على الشهادة الجامعية بأقل قدر من العلم والمعلومات ! أى أن الطلبة يتنافسون أيهم يستطيع أن ينجح ويتخرج بأقل جهد ودون أن تتسرب المعلومات إلى ذهنه خوفاً من استقرارها هناك ، وخوفاً من تأثيرها على تفكيره أو تعكير صفوه ، أو تسويد صفحاته البيضاء الناصعة !ولذلك فالطالب يبدأ فى اكتساب مهارات اللعبة منذ السنة الأولى إما بدراسة طرق الامتحان استناداً إلى الامتحانات السابقة وأقوال

الخبراء ممن سبقوه إلى الانتصار فى هذه اللعبة ، وإما بالتحايل الفردى استناداً إلى خبرته الشخصية !

وأهم قواعد هذه اللعبة المحافظة على الشكل الخارجى للملعب مثل ركوب المواصلات أو التاكسى وحضور المحاضرات والتردد على المكتبة (للتأكد من وجود الكتب بها) واستنساخ المذكرات ، وشراء الكتب ، بل والسهر للاستذكار مع الأصدقاء ومشاهدة البرامج «العلمية» فى التليفزيون ! وأهم عنصر فى هذا كله هو السهر حتى الصباح ليلة الامتحان حتى يتوفر للطالب القدر الكافى من التوتر والارتجاف والارتعاش والرهبة — وإلا فما معنى الامتحان إذا لم يكن محنة ؟

والقاعدة الثانية التى لا تقل أهمية عن الشكل الخارجى هى رفض أى معلومات «خارجة عن المقرر» فالطالب يرفض رفضاً باتاً — فهى مسألة مبدأ — أن يقرأ كتابا أو فصلا فى كتاب لا يقرره الأستاذ حتى لا يزيد من أحمال وأعباء عقله ! بل هو أحيانا يتفاوض مع الأستاذ تفاوضاً جاداً فى تخفيض عدد الفصول المقررة من الكتاب والغاء بعضها ، فهى مثل ديون العالم الثالث لابد من اسقاط بعضها رأفة بحال الطالب ! ولذلك فالطالب يحب الأستاذ المتساهل الذى لا يقسو (ياحرام) على أبنائه الطلبة بأن يقرر عليهم كتاباً كاملاً ، ويكره الأستاذ الصعب الذى يطالب الطالب بدراسة الكتاب كله وأحيانا بدراسة كتب أخرى إلى جانبه — (فهذا ظلم فادح!)

والطالب الذى ينتصر فى هذه اللعبة هو الذى يستطيع أن يحدس النقاط الهامة فى المقرر حتى يستذكرها فحسب ، أو أن (يتصرف) فى الامتحان حتى يجتازه دون جهد استذكار .. فالطالب الجديد ليس طالب علم — بل هو طالب شهادة — وهذه هى الفكرة التى تقوم عليها اللعبة !

أما الأساتذة الذين يعتبرون الفريق الآخر الذى يلاعبه الطلبة فبعضهم يلعب اللعبة حسب قواعدها فيحاور الطلبة حتى يضطرهم إلى القراءة والاستذكار — معلناً انتصاره إذا نجح فى إدخال بعض المعلومات (بالعافية)

فى أذهانهم ، وبعضهم لا يعرف قواعد اللعبة جيداً فهو يمارس العملية التعليمية على افتراض أنها عملية جادة لابد أن تثمر على مر الزمن ، كثيراً ما يصيبه الاحباط ، بل واليأس أحياناً وكثيراً ما يترك الجامعة لعمل مثمر يرضيه ويحس فيه بنتيجة جهده وكده !

ومن بين مَنْ يجيد أداء اللعبة أساتذة فقدوا الحماس بعد سنوات من المحاولة، وآخرون لم يعودوا يحاولون أصلا ، وفريق ثالث لا يعرف موعد انتهاء المباراة فهو مستمر فى المحاولة (لعل وعسى) معتمداً على أن فى الجيل الجديد قلة جادة لابد أن تحمل الشعلة من بعده ! لقد أدى المناخ الثقافى العام والأوضاع الاجتماعية التى تغيرت بسرعة لم يتوقعها أحد إلى عدم نشدان العلم لذاته ، بل إن من بيننا مَنْ يصر على ربط التعليم بالعمل بحجة التنمية وخطة التنمية ، مما جعل معظم أبناء الجيل الجديد يفقدون قيمة العلم والتعليم ، وهى قيمة خالصة ، فهم يرون من حولهم أن الجاهل قد يفوز فى لعبة الحياة ، وأن السعادة لا علاقة لها بالعلم ، وأن النجاح أصبح لا يرتبط بتنمية الذهن !

رحيل إنسان عظيم

فى خريف عام ١٩٥٧ قيل لنا فى قسم اللغة الانجليزية بآداب القاهرة إن أعضاء هيئة التدريس قد رحلوا إلى انجلترا ! وكان القول غريباً ومبالغاً فيه، ولكنه لم يكن يخلو من الصدق ، إذ إن عودة العلاقات مع بريطانيا عقب رحيل قوات الغزو فى ديسمبر ١٩٥٦ فتحت الطريق أمام استئناف البعثات الدراسية ، فاتجه عدد كبير من المدرسين الذين لم يكونوا حصلوا على الدكتوراه إلى انجلترا للدراسة والحصول عليها . وكان عدد من بقى قليلاً ، ومن ثم ظللنا نتساءل عمن سيدرس لناهذه المادة أو تلك من المواد الانجليزية ، فالمواد الأخرى ثابتة إذ كان يعلمنا اللاتينية أستاذ أيرلندى (مستر كروفورد) والحضارة أستاذ هولندى (فرهايدن) واللغة الفرنسية أستاذ فرنسى (مسيو باكو) والعربية والترجمة أستاذان كبيران من قسم اللغة العربية هما الدكتور شكرى عياد والدكتور عبد العزيز الأهوانى . ولم تطل حيرتنا إذ دخل علينا قاعة المحاضرات ذات يوم أستاذ ما إن بدأ يتكلم حتى أحسسنا بأننا نستمع إلى متحدث من نوع غير مألوف ، فلغته الانجليزية سلسلة سيالة متدفقة ، وهى من نوع السهل الممتنع ، فأنت تحس أنك تفهم كل مايقول

دون أمل فى مجاراته ، وهو ينطقها بلهجة أبناء جامعة أكسفورد العريقة — لهجة تجمع بين دقة الصواب وجمال الجرس ، تطرب لها الآذان ويهفو إليها القلب .

وتولى الدكتور مجدى وهبة تدريس عدد من المواد الانجليزية لنا ، كان أهمها الشعر والنقد ، وشعرنا أننا قد انتقلنا معه نقلة مفاجئة من البدايات إلى صلب الأدب الانجليزى (وكنا بعد فى السنة الثالثة) وأحسسنا بعد قليل بالألفة مع مايقول ، وسرعان ما أصبحت محاضرته ساعة نشتاق إليها ونحرص عليها ، ولم تمض شهور حتى حدث ما لم نتوقع إذ انكسر حاجز خوفنا من اللغة الانجليزية ، وشرع بعضنا يسأل أويجيب بها ، وهو يبدى من الصبر والحنان مالم نشهده من أستاذ سابق (أو أستاذ لاحق) حتى انتهت امتحانات الفصل الدراسى الأول وحلت عطلة نصف العام .

كان بعضنا يحلم بأن ينقل بعض تراث الانجليزية إلى العربية ، وكان يترجم بعض القطع شعراً ونثراً إلى العربية ، ولا أذكر كيف علم الدكتور مجدى وهبة بهذا ، ولكنه عرض علينا فى بداية الفصل الدراسى الثانى أن يعقد مسابقات فى الترجمة الشعرية إلى العربية — وتحقق المشروع وأصبحت المسابقات أسبوعية ، وكانت جوائزها كتباً من مكتبته الخاصة ، ثم تنوعت المسابقات لتشمل كتابة القصة القصيرة بالعربية والشعر أيضاً ، وامتدت واتسع نطاقها لتشترك فيها أقسام الكلية الأخرى وعلى رأسها قسم اللغة العربية .

واستمر النشاط الدائب فى العام التالى وتخرجنا فى قسم اللغة الانجليزية وتفرقنا وإن مكث بعضنا للعمل فى الجامعة ، وكان من حسن حظى أن توثقت علاقتى بالدكتور مجدى على مدى سنوات طويلة ، فكان لى خير مرشد ومعين ، إذ لمست فيه قدراً من الصفاء ودماثة الخلق لايجدها الإنسان إلا فى القصص الخيالية ، واقتربت منه أشد اقتراب أثناء عملى معه فى إخراج كتاب عن النقد المسرحى الكلاسيكى — هو (درايدن والشعر

المسرحي ـــ دار المعرفة ـــ ١٩٦٣) وكان لا يبخل على طالب بوقته ولا يضن عليه بعلمه . وفى تلك السنوات البعيدة لمست أو ل بذور لاتجاهه المعجمى والمجمعى فى اهتمامه البالغ باللغة العربية وحدبه الشديد على إخراج القواميس التى تنقل إلى لغة الضاد شتى معانى اللغات الأوربية الحديثة .

وبعد سنوات طويلة من البذل والعطاء فى قسم اللغة الانجليزية قرر الدكتور مجدى وهبة أن رسالته ليست التدريس للطلبة بل إعداد القواميس المترجمة lexicography ـــ ومن ثم ترك التدريس ، وإن لم يترك الجامعة ولاطلبة الدراسات العليا ، وتفرغ لاخراج معجم بعد معجم ، أهلته لعضوية مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ووضعته فى مصاف الندرة التى تعمل فى هذا المجال العسير الشاق .

واليوم رحل عن دنيانا هذا الإنسان العظيم الذى أمضى عمره فى خدمة اللغة العربية ، وكان يمكنه أن ينتج كتبه بالانجليزية أو الفرنسية ، معلناً لجيلنا مدى انتمائه إلى هذا الوطن ، ومدى حبه لهذه اللغة ، وقائلاً لنا فى كل ماأخرج من معاجم متخصصة وغير متخصصة إن دراسة الآداب الأجنبية يجب أن تصب فى نهاية المطاف فى الثقافة القومية وفى خدمة لغة الضاد ـــ وهذا هو الدرس الذى تعلمه جيلى من هذا الأستاذ الكبير .

لقد انطفأت جذوة علم من أعلام مصر الحديثة ، ولكن بصيص النار مايزال يتقد فيما خلفه من دروس ومن أشخاص كان يعتز بهم اعتزازهم به رحمه الله رحمة واسعة .

مع لويس عوض

« الفردوس المفقود » :
درس فى الترجمة
بقلم د. لويس عوض

كنا ونحن شباب نأخذ الترجمة مأخذ الجد . فقد كنا ننظر إليها أولا على إنها نوافذ تفتح على الثقافات والحضارات الأخرى قديمها وحديثها ، فهى إذن جزء لا يتجزأ من السعى الوطنى لبناء عقل الأمة ولترقية مشاعرها وتهذيب ذوقها وتوسيع مداركها ومعارفها بل ولتصحيح كل هذه الأشياء . وكنا ننظر إليها ثانياً على انها أداة من أدوات اثراء اللغة العربية ذاتها وتطويرها لتصبح أقدر تعبيراً عن مناخ العصر واحتياجاته فى الآداب والفنون والعلوم وفى شئون الحياة اليومية .

وكان الجاهلون باللغات الأجنبية بيننا لا يقلون امتناناً للمترجمين عن العارفين بهذه اللغات . فلم نكن قد أصبنا بعد بداء الغطرسة القومية التى تجعل بعضنا الآن ينظر إلى كل فكر وارد من الخارج على أنه « غزو ثقافى » . حتى ذلك الشاعر الكبير الذى قال عن اللغة العربية : « أنا البحر فى أحشائه الدركامن » لم يجد غضاضة فى أن يترجم بعض أجزاء «البؤساء» لفكتور هوجو ، ليس فقط ليثبت أن العربية تصلح وعاء للأدب القصصى العظيم ، ولكن ليشرك أبناء أمته فى انفعاله بروائع الأدب العالمى.

وكانت هناك مدارس ومدارس فى الترجمة .

كانت هناك مدرسة المنفلوطى فى الترجمة الأدبية وهى مدرسة تقوم على الاقتباس . ولا أظن إن مصطفى لطفى المنفلوطى كان يعرف لغات أجنبية . وكنا نقرأ ونسمع إنه كان يختار رواية مترجمة ترجمة عادية ناقصة فى البلاغة فيصبها بتصرف كبير فى لغته البليغة التى اشتهر بها فى «النظرات » و « العبرات » . وهكذا خرجت روائع الآداب الغربية مثل «ماجدولين » و « بول وفرچينى » و « فى سبيل التاج » .

ثم كانت هناك مدرسة محمد السباعى وعباس حافظ وهذه اقتربت من الترجمة كما نعرفها . فقد كان هذان الأديبـــان يتقنان الإنجليزيـــة أو الفرنسية ويترجمان عنهما رأساً ولكن ببلاغة تكاد تضارع بلاغة المنفلوطى. غير أنهما كانا أسيرين لبعض أساليب البلاغة العربية كالسجع والجناس والطباق وغير ذلك من عناصر البيان والبديع .. فكانا يضيفان إلى العبارات معانى ليست فيها أو يحذفون منها معانى من أجل حسن الجرس والجزالة العربية . وربما أضفنا إلى هذين الأديبين أحمد لطفى جمعه المحامى . وقد كان لهؤلاء الثلاثة فضل تعريفنا فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات بقصص موباسان وتشيكوف وغيرهما .

وهكذا لم تكن الدقة أو ما نسميه « الأمانة » فى النقل هى الاعتبار الأول فى الترجمة بل كانت بلاغة التعبير . فإذا كان النص فى القصة يقول باختصار : إن البطل قبَّل البطلة ، كان عباس حافظ يقول : « فطبع قبلة دون حس على فم الكونتيس » ! ومنذ أوائل القرن علمنا المترجمون ان نقول ان شعار الثورة الفرنسية كان « الحرية والإخاء والمساواة ، بدلا من ان نقول انه كان : « الحرية والمساواة والاخاء » . تقول : وما الفرق ؟ وما ضرر هذا التقديم والتأخير ؟ أقول إن معناه أن الفرنسيين دعوا إلى تقديس « المساواة » قبل تقديس « الإخاء » ، بكل ما يترتب على ذلك من مبادىء المساواة أمام الله وأمام القانون ، والمساواة فى المواطنة وفى الحقوق والواجبات، والمساواة فى حقوق الانسان . هذه المساواة قدمها الفرنسيون على الاخاء كما قدموا الحرية على المساواة ، لأنه بالحرية يحصل الناس

على المساواة وبالمساواة يتحقق الإخاء بين البشر . أما فى العربية فقد عدل المترجمون هذا الشعار لتستقيم العبارة مع أصول الخطابة حيث الجملة ينبغى أن تنتهى بنهاية ممدودة لا بنهاية مكتومة . وهكذا ضحوا بالمعنى من أجل الفصاحة .

ولعل أرقى ما بلغته هذه المدرسة الأدبية فى الترجمة البليغة كانت ترجمات أحمد حسن الزيات لرواية « آلام فيرتر » لجوته وترجمته «لرافاييل » و « البحيرة » ، و « جرانز نييلا » للامارتين ، وهى من روائع الشعر الفرنسى التى لم نكن نكف عن قراءتها فى أوائل الثلاثينات . كان الزيات أرقى أبناء مدرسة الترجمة الأدبية هذه لأنه جمع بين جمال الصياغة دون افتعال والاقتراب من النص ما أمكن ذلك . أما خليل مطران فكان كثيراً ما يضيف عبارات رنانة لا وجود لها فى الأصل لتدوى على المسرح من أفواه الممثلين كما فى ترجمته « لهاملت » شكسبير . فإذا كان الأصل يقول : « اقسم » أضاف مطران : « وإنه لقسم لو تعلمون عظيم » . فى سبيل « الايفيهات » كان كل شىء مباحا ، كأنما المترجم يريد أن يشارك المؤلف فى الإبداع .

ومع تقدم الثلاثينيات تطورت الترجمة الأدبية تطوراً كبيراً بفضل جهود الدكتور محمد عوض محمد مترجم الجزء الأول من « فاوست » لجوته ، وبفضل أحمد الصاوى محمد مترجم « تاييس » لالفونس دوديه و «الزنبقة الحمراء » لاناتول فرانس . وبهما انتهى عهد البلاغيات وحلت محل البلاغة اللفظية قوة الأسلوب عند محمد عوض محمد ورشاقة العبارة عند أحمد الصاوى محمد مع الاهتمام بالأمانة فى النقل .

ولم تكن هذه كل مدارس الترجمة التى عرفتها مصر فقد عرفت مصر منذ رفاعة الطهطاوى مدرسة أخرى تميزت بالأمانة والرصانة معا ، وهذه هى المدرسة التى ازدهرت بترجمات فتحى زغلول لبعض أعمال ديمولان «سر تقدم الانجليز السكسون » ، وجان جاك روسو « اميل أ و التربية

الاستقلالية»وجوستاف ليبون « روح الحضارات » . وهذه المدرسة اثمرت لغة القانون و القضاء والتشريع بوجه عام ، ولغة الفكر التاريخى والفلسفى،كما نجده فى ترجمة طه حسين لكتاب زينوفون « الدستور الاثينى » وترجمات لطفى السيد لكتب ارسطو: « السياسة » و « الأخلاق» و « الكون والفساد » كل هذه ترجمات تتسم بالدقة وبالعبارة المحكمة البعيدة عن الزخرف اللفظى الذى كانت تتميز به الترجمات الأدبية .

وأخيرا فقد كانت هناك مدرسة الترجمة الصحفية . وكانت سمتها الأولى السلاسة فى التعبير سواء تقيدت بالدقة أم لم تتقيد بها . ولست أقصد بالترجمة الصحفية ترجمة الأخبار والمواد الصحفية على وجه التخصيص ، وانما أقصد كل ترجمة روعى فيها أن تكون سائغة للجماهير الواسعة التى لا تملك الوقت ولا الاهتمام ولا القدرة على الأناقة اللفظية . وهذه هى المدرسة التى نقلت فيها المئات والمئات من الروايات الشعبية مثل «الفرسان الثلاثة » و « الكونت دى مونت كريستو » و « جزيرة الكنز » وهى آثار أدبية جماهيرية ، أو الروايات البوليسية مثل « شرلوك هولمز »و «اللص الشريف » و « ارسين لوبين » ، الخ .. وقد كانت مدرسة السلاسة فى الترجمة والكتابة أوسع المدارس انتشارا وأقواها تأثيرا على مسار اللغة العربية وتطويرها فى القرن الأخير ، وهى المدرسة التى صاغت لغة الجرائد بما فيها من أخبار وريبورتاجات ومقالات صحفية . وهى أساس اللغة الوسطى التى نستخدمها اليوم ، الوسطى بين لغة الكتابة ولغة الكلام : لغة مرنة واضحة أقدر على التعبير عن الحياة اليومية من اللغة الأدبية ، ولكنها أفقر منها فى عناصر الفن والشاعرية والجمال .

وقد أدى انتصار لغة الصحافة منذ الحرب العالمية الثانية إلى نتائج هامة فى مسار اللغة العربية : أدى أولاً إلى اختفاء « المقال »كمظهر من مظاهر النثر الفنى : المقال كما كان يكتبه العقاد والمازنى وطه حسين وعامة أصحاب الأساليب فى العشرينيات والثلاثينيات اختفى فى زمننا أو كاد . وبالمثل فقد سادت الرثاثة العامة لغة الترجمة الأدبية منذ الحرب العالمية الثانية

حتى ظهرت ترجمة الدكتور حسن عثمان « للكوميديا الالهية » لدانتى فى الستينات فاعتدل الميزان .

وبعد نحو عشرين سنة من صدور « الكوميديا الالهية » أصدر الدكتور محمد عنانى ، أستاذ الأدب الانجليزى بكلية الآداب ، ترجمته للكتب الستة الأولى من ملحمة « الفردوس المفقود » للشاعر الانجليزى الكبير جون ميلتون «١٦٠٨ ــ ١٦٧٤ » فى جزءين ، فأحيا بذلك تقاليد الترجمة الأدبية التى افتقدناها، منذ ترجمات الزيات وأحمد الصاوى محمد ومحمد عوض محمد وطه حسين وحسين عثمان . وقد جمعت ترجمة محمد عنانى بين الأمانة الأكاديمية وجزالة العبارة ، فجاء عمله تحفة فى الترجمة وفى الأدب جميعاً. وهو يستحق منا أصدق التحية لأنه جدد لنا تقاليد الترجمة كفن جميل ، وكل ما نرجوه أن تتاح له ترجمة الكتب الستة الثانية الباقية من هذه الملحمة حتى يضع أمام قراء العربية عمل ميلتون كاملاً .

وقد قدم محمد عنانى لملحمة « الفردوس المفقود » بمقدمة ضافية تعين القارىء على الالمام بالخلفية التاريخية التى خرج منها عمل ميلتون العظيم كما تعينه على فهم المضمون الدينى الخاص بالثورة البيوريتانية التى جسدها ميلتون فى هذا الأثر الخطير . وقد أظهر محمد عنانى فى هذه المقدمة فهماً نافذاً لطبيعة الصراعات الدينية والطبقية التى خضبت وجه انجلترا بدماء الحرب الأهلية نحو منتصف القرن السابع عشر بين دعاة الملكية المطلقة من أصحاب المذهب الكاثوليكى وما يسمى بالكنيسة الانجليركانية « العليا » القائمة على نفوذ الأساقفة وكبار رجال الدين من جهة ، وبين دعاة الكنيسة الشعبية المطلقة من البروتستانت ، سواء أكانوا من المشيخيين « أتباع كالفن » ، المؤمنين بالجبر ، أو من البيوريتان أو المتطهرين المؤمنين بالاختيار .

هذه الصراعات بين المذاهب المسيحية التى يدق فهمها على المسيحيين أنفسهم أوضحها محمد عنانى فى لغة سائغة ناصعة الوضوح بفضل هذه

المقدمة التاريخية العقائدية التى قدم بها لترجمته « الفردوس المفقود » فربط بين العمل الأدبى والخلفية التاريخية التى أنجبته ، وربط بين التيارات الفكرية والروحية والطبقات الاجتماعية والاقتصادية التى أفرزتها . ولست أقول بهذا إن محمد عنانى قد جاء بجديد فى هذا المضمار ولكنه أثبت أنه هضم هضماً جيداً أمهات الكتب التى وضعها مؤرخو الفكر الانجليزى عن ميلتون والقرن السابع عشر ، ولا سيما كتب تليارد وبازيل ويللى ودوجلاس بوش .

و « الفردوس المفقود » ملحمة تصور قصة عصيان آدم وحواء ، وخروجهما من الجنة ، وتصور ثورة إبليس على اللّه ومعه نفر من الملائكة، وتصور دور إبليس فيا الإيقاع بآدم وحواء ، وتمهد لاسترداد آدم وحواء للجنة الضائعة وفقـــا للتفسير المسيحى فى ملحمة ميلتون الثانية ، وهى « الفردوس المسترد » الذى جرى العرف على تسميتها « الفردوس المردود » وهو تعبير خاطىء .

وإن كانت لى ملاحظة على هذه المقدمة فهى إن محمد عنانى قد اختار أن يسمى « الشيطان » فى ميلتون « إبليس » ، والأرجح إن اسم إبليس ليس إلا صيغة عربية من « بعلزبون » كبير الشياطين فى التوراة التى استلهم ميلتون منها سفر التكوين ، وعلى كل فإن ميلتون يميز بين الشيطان ـ الذى يصفه بأنه « كبير الملائكة المحطم » بسبب ثورته على اللّه وبين بعلزبون كبير الشياطين . وقد درج محمد عنانى على تسمية الشيطان بابليس فى نص الملحمة ، وقد كنت اؤثرله ان يحتفظ للشيطان باسم الشيطان كما ورد فى ملتون حتى يعفينا ويعفى نفسه عن البحث فى هوية الشيطان وربما كان من واجبى أن أذكر للدكتور محمد عنانى انه تساهل فى ترجمة بعض العبارات فى « الفردوس المفقود » فإذا ما نحن نظرنا إلى مطلع الملحمة قرأنا :

عن أول عصيان يقترفه الإنسان ، وعن ثمرة تلك الشجرة المحرمة ذات المذاق الفانى الذى اتى بالفناء إلى الدنيا وجر علينا الأحزان لضياع جنات عدن زمنا ، ريثما يعيدنا رجل اعظم ويسترد لنا عرش النعيم .

انشدى ياربة الشعر قاطنة السماء ، يا من تدنيت إلى الذروة الخبيئة لجبل حوريب أو طور سنين ...»

هنا نجد أن ملتون لا يحدثنا عن شجرة « ذات مذاق فان » وإنما يحدثنا عن شجرة ذات Mortal Taste أى « مذاقها يجلب الفناء » أو يجلب الموت أو يجلب الهلاك ، كما نقول فى تعبير Mortal Wound انه « جرح قاتل » بمعنى أنه « يسبب الموت » . ولو أنه التزم بهذه الترجمة لتجنب تكرار كلمة «الفناء» فى البيت التالى واكتفى بقول ملتون Brought Death into The World أى « أتى بالموت إلى الدنيا » . ثم إن ملتون لا يحدثنا عن «جنات عدن» وإنما يحدثنا عن « جنة عدن » «حرفيا مجرد» عدن » فالتوراة التى كان ملتون يستلهمها ليس فيها إلا جنة عدن واحدة . وبالمثل فإنى ارى إن قول الدكتور محمد عنانى عن ربة الشعر انها « قاطنة السماء» ربما كان فيه تزيد على قول ميلتون Heavenly Muse أى مجرد وصفها «بالسماوية » . صحيح إن ربات الفنون التسع كن يقطن فى قمة جبل هليكون ، ولكن مجرد قولنا « ربة » الشعر كاف لوصف مصدر الهام الشعراء . ولا أدرى من أين أتى محمد عنانى بعبارة «يا من تدنيت» ، فكل ما يقوله ملتون هو أن ربة الشعر أوحت لموسى على قمة جبل سيناء . كذلك فإن النص يقول إن موسى كان « أول من علم » الشعب المختار وهذه نجدها فى الدكتور محمد عنانى « فعلم الذرية المصطفاة أولا » .

والدكتور عنانى يحدثنا عن «ذروة صهيون» بدلا من أن يحدثنا عن «جبل صهيون » أو « تل صهيون » كما يسميه ملتون والذروة هى القمة وليس الجبل . وله عادة خطرة وهى أنه كلما وجد كلمة Heaven فى ملتون ترجمها بكلمة «الجنة» ، ونحن نعلم أن هذه الكلمة تعنى فى الانجليزية « الجنة » آناً و « السماء » آناً آخر بحسب السياق . فإذا قلت Heaven and hell قصدت «الجنة» وإذا قلت Heaven and earth قصدت «السماء » .

وهو يقول عن الحية التى اغوت حواء «أو الثعبان» «الثعبان الدنىء» بينما الصفة التى يستعملها ملتون فى وصف الثعبان هى Infernal بمعنى «جهنمى» . ولا أدرى لماذا استخدم الدكتور عنانى عبارة « مكره الدفين » ترجمة لكلمة guile التى يكفى أن تقول فيها « مكره » . ولاأدرى لماذا يقول إن الثعبان « خادع » أم البشر بدلا من أن يقول فاعل «خدع» وهى Deceived فى ملتون . فصيغة فاعل فى العربية قد تكون للتبادل أو للتكثير. ثم أنه يقول ان الشيطان أراد بثورته « ان يضارع منزلة الله » ، ونسى ان يقول منزلة «الله العلى» كما فى ملتون the Most High . كذلك يستعمل الدكتور عنانى كلمة « يصطلى » بمعنى « يصلى » فقد جرت العادة فى العربية على استعمال كلمة « يصطلى » بمعنى « يستدفىء » وعلى استعمال كلمة « يصلى » بمعنى يتعذب من السعير ، وهو المقصود . وهو يقول إن الشيطان بعد سقوطه وجد نفسه « فى قبو موحش مخيف » ، وفى ميلتون « فهو سجين فى برج موحش مخيف » . فكلمة Dungeon التى يستعملها ملتون لا تعنى مجرد « قبو » ولكن تعنى البرج الرئيسى فى الحصن الذى كان فى المبدأ مسكن النبيل وموقع دفاعه الحصين ثم غدا فيما بعد يستخدم سجنا لاعدائه لا سبيل إلى الافلات منه . والدكتور عنانى يحدثنا عن « الظلمات المبصرة » ترجمة لعبارة Visible Darkness أى «مبصرة» بفتح الصاد ، وهى صفة منحوتة فى خشونة ، وكان أولى به أن يقول « بادية أو واضحة .. للأبصار » فجهنم عند ميلتون :

نار بلا نور ، ظلمات بادية للأبصار ،

هذه مجرد ملاحظات عابرة على الصفحتين الأوليين من ترجمة الدكتور محمد عنانى للفردوس المفقود . ولا أظنها ملاحظات ذات بال لأنها لا تمس جوهر الترجمة من ناحية ، ولأنها لا تطمس روعة هذا الجهد الكبير وبلاغته التى تتفجر من أكثر صفحاته فى قوة وبساطة ودون حذلقة . اصغ مثلا إلى قوله وهو يخاطب الروح القدس :

« أنت أيها الروح ـ يا مَنْ تنزل من طهر فؤاده واستقام أمره منزلة تسمو على كل معبد . علمنى مما علمت رشدا ـ فلقد كنت قائما منذ بداية الوجود ، باسطا جناحيك الجبارين فوق الهوة الشاسعة ، ثم رقدت فوقها مثل الحمامة حتى دبت الحياة فى أحشائها !

بدد ظلمات نفسى أشدد أزرى وارفع القواعد من بيتى !

لعلى وقد سموت إلى مقام هذا المقال

أن أبين العناية الإلهية السرمدية أيما بيان

شارحا حكمة ما يفعله الله بالإنسان »

أو استمع إلى وصفه للسجن الذى غلل فيهالشيطان وفيلقه من الملائكه الثائرين :

« .... تنور متأجج الأوار

تصاعد منه النار ويحيط بهم سرادقها ، نار بلا نور ،

بل ظلمات بادية للأبصار لا تفصح إلا عن مشاهد كرب،

وأصقاع أسى ، وظلال وهم ، وساحات لا يمكن أن يحل بها السلام والدعة ، بل لقد امتنع فيها الأمل ، وهو ما لا يمتنع على أحد !

انه عذاب دائم يتدفق ، وطوفان من اللهب تغذيه منابع كبريت لا تخبو جذوته ولا ينضب له معين .

هذا هو المكان الذى أعده العدل السرمدى لأولئك العُصاة ،

إذ حكم عليهم بهذا السجن الدامس البهيم فابتعدوا فيه عن الله وعن نور السماء » .

وأهم ما فى ترجمة الدكتور محمد عنانى انه حافظ رغم أمانته ودقته، على روح ميلتون ، فهو إذن قد نجا من مصير المترجم الذى يستعبده النص فهو فى هلعه الدائر من اضافة أنملة أو حذف أنملة أو تغيير أنملة يقتل

الشعراء والروائيين وكتاب المسرح كالدبة التى قتلت صاحبها وأنه رغم محافظته على ميلتون لم يتوسع فى الاجتهاد والتصرف بما يجافى الأمانة الصادقة ، بل لم يستبح لنفسه ابتكار الفنان الفاشل الذى يعجز عن الإبداع فيختال ويحتال بإبداع الغير حتى قيل فيه : « أيها المترجم أيها الكذاب ! » .

وأهم من هذا وذاك انه نجا من غواية اللغة العربية التى كان يمكن أن تستدرجه إلى حتفه بفخامتها وطنطنتها . فقد وجد ما يكفيه من الفخامة والطنطنة فى لغة ميلتون الذى كان يكتب الانجليزية وكأنه يكتب اللاتينية . فله منا صادق التهنئة والشكر على ما قد بذل من جهد كبير .

عن الفردوس المفقود

حين يتحدث الدكتور لويس عوض عن عمل ما فيصفه بأنه تحفة فى الترجمة وفى الأدب جميعا وبأنه يجمع بين الأمانة الأكاديمية وجزالة العبارة .. وانه يستحق منا أصدق التحية لأنه جدد لنا تقاليد الترجمة كفن جميل ـ حين يقول كل ذلك ثم يضع صاحب العمل فى صحبة طه حسين ومحمد عوض وحسن عثمان ، فلا يسع صاحب العمل إلا أن يسعد السعادة كلها ، وأن يتقدم بالشكر الجزيل لهذه اللفتة التى تؤكد رأى كبار أساتذة الأدب والترجمة فى مصر ومنهم من راجع النص أولا ثم اختار الكتاب لجائزة الدولة التشجيعية فى الترجمة الأدبية لملحمة الفردوس المفقود للشاعر جون ميلتون .

وقد كان يكفى صاحب العمل تقديم هذا الشكر لولا أن الدكتور لويس عوض رأى أن يبدى ملاحظات على ترجمة بعض العبارات والألفاظ مما لا يتسع له مجال الصحيفة اليومية فجعل غير المتخصصين يتصورون أن الترجمة غاصة بالأخطاء ـــ ومع ذلك فلقد رأيت احقاقا للحق ، وحتى لا يسىء البعض إدراك مرمى الدكتور لويس عوض أن أوضح الأسباب التى

دفعتنى إلى اختيار صيغة دون سواها ، أو معنى دون سواه ، استنادا إلى أمهات الكتب وكبار الأساتذة الإنجليز .

أما أول ملاحظة فتختص بتسمية satan بابليس — والدكتور لويس يفضل الشيطان — وهذه التسمية تستند إلى الكتاب المقدس والقرآن جميعا ـ والاسم علم على رئيس الملائكة العاصين ، أما كلمة الشيطان فقد أوردتها عشرات المرات ترجمة لكلمة devil الانجليزية وكلمة fiend وأحيانا يسمى ملتون ذلك الكائن رئيس الشياطين أو الشيطان الأكبر باضافة المقطع arch فى بداية كل من الكلمتين الأخيرتين . والنص يفرق قطعا كما ذكر الدكتور لويس بينه وبين بعلزبول أو بعلزبون أى بعل الذباب — beelzebub أى سيدها — وهو الاسم الذى ترجمه وليام جولدنج واختاره عنوانا لروايته lord of The flies إذ إن هذا الاخير يلى إبليس فى المنزلة ويليه فى جسامة الجرم. ومن ثم وإزاء كثرة الشياطين فى الملحمة (وهى من تسع طبقات مثل الملائكة) كان على أن أخصص له اسماً يكون علماً عليه ..

وأما الملاحظة الثانية الخاصة بترجمة mortal taste بالمذاق الفانى فقد شرحت ذلك فى الهامش رقم (١) فى الصفحة ١١٥ من النص العربى وقلت بالحرف الواحد : المذاق الفانى عبارة تتضمن تورية إذ يريد ملتون أن يقــول إنــه أيضــا مــذاق الفناء أى المذاق الذى يأتى بالفناء أو الهــلاك (تكوين ٢/ ١٧) ـ (ومعنى الإشارة الأخيرة انظر سفر التكوين / الاصحاح الثانى/ الآية ١٧) ـ وقد اتفق جمهور الشراح على هذا — وكان لابد من استخدام كلمة الفناء لأن معنى mortal الذى يقصده ملتون فى التورية يومىء إلى البشر الفانين وليس (القاتل) فحسب .

وأما الملاحظة الثالثة وهى ترجمة Eden بجنات عدن فالهامش رقم (٢) يقول (نفس الصفحة) : الحقيقة إن جنات عدن لم تضع كلها وإنما ضاعت الفردوس فحسب وهى عند ملتون جزء من عدن — ولكنه يستخدم عدنا هنا للدلالة على الفردوس — وقد اعتمدت فى هذا على تفسير (فاولر)

فى طبعته المعتمدة للنص المذكور فى المقدمة . وعلى جمهور الشراح — والجنة والجنات كلمتان متواترتان فى الكتاب المقدس والقرآن .

وأما الملاحظة الرابعة الخاصة بترجمة heavenly muse بربة الشعر قاطنة السماء — وما يرتبط بها من نزول أو تدن إلى قمة الجبل — فتشرحها بداية الكتاب السابع (والترجمة العربية لم تر النور بعد) إذ يبدؤه ملتون قائلا :

descend from heaven Urania فهذه الربة لا تسكن جبل هليكون مع سائر ربات الفنون ولكنها تقطن السماء ، ومن ثم فهى ربة لا تنتمى لعالم الوثنية ولكنها فى رأى ميلتون تسكن السماء .. وهى تدنو فتتدلى إلى قمة الجبل لتوحى إلى الشاعر مثلما أوحى الوحى إلى موسى من فوق قمة الجبل . وميلتون يرمى من ذلك إلى القول بأن مصدر إلهامه من السماء وليس الأرض (ثم دنا فتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى) ..

و ترتبط بهذه الملاحظة اشارة الدكتور لويس عوض إلى أننى أترجم كلمة heaven دائما بالجنة . وهذا — كما يتضح من المثال السابق ومن السطور ٩و١٤ (حيث المقابلة مع الأرض) — غير صحيح . فأنا أترجمها بالجنة فقط فى سياق طرد إبليس منها وإلقائه إلى الجحيم — فالمقابلة هنا كما يقول الدكتور لويس عوض بحق هى بين الجنة والجحيم وليس بين السماء والأرض ، وذلك لأن الأرض لم تكن قد خلقت بعد حسبما يقول ميلتون ، فالمسرح الذى تدور فيه الأحداث — كما أجمع على ذلك الشراح — هو السماء وإبليس مطرود من الجنة كما توضح ذلك الملحمة بعبارات لا لبس فيها ولا غموض ..

وأما ترجمة guile بالمكر الدفين فهى صحيحة ، فالمكر غالبا ما يكون دفينا ، وإذا كان فيها تأكيد هذه الصفة فذلك مستقى من إضمار إبليس للحيلة التى اعتزم أن يغوى بها حواء ، وعدم إفصاحه عنها حتى لأقرب المقربين إليه من الشياطين .

وأما استخدام فعل (خادع) بدلا من خدع فهو مقصود وصحيح ـ والكلمة موجودة فى القاموس الوسيط ـ وفى القرآن (إن المنافقين يخادعون الله) ـ وهى صيغة تكثير كما يقول الدكتور لويس لأن إبليس حاول أكثر من مرة أن يخدع حواء ـ وليس ثم منافق أكبر منه !

وأما استخدام لفظ الجلالة (الله) ترجمة لعبارة The Most High فهو مقصود أيضا لأن معنى اللفظ اشتقاقاً هو (الأعلى) ـ ويعرف الدكتور لويس عوض حق المعرفة أن اللفظ بالعبرية وفى اللغات السامية الأخرى يحمل هذا المعنى ومنه (إيلى) و (إيلوهيم ..) وقد كان يمكن أن أترجمها (الرب الأعلى) دون تجن استناداً إلى الآية (سبح اسم ربك الأعلى) ولكننى رأيت الاكتفاء بلفظ الجلالة تأكيدا لمعناه الاشتقاقى ..

وأما ترجمة dungeon بالقبو فهذا هو ما يعنيه ميلتون لأن القبو هو المكان السفلى الذى هبط إليه إبليس ، ولم يكن حسبما تفصح الملحمة فى الكتاب الأول فى برج على الاطلاق ، فالسجن الذى ألقى فيه درك أسفل، وليس سجناً فى برج ، وهو واسع موحش مخيف كما تشرح الأبيات فى الكتاب الأول .. وأخيراً فإن visible darkness لا تعنى الظلمات التى تبصرها العين ولكنها تعنى الظلمات التى يمكن للعين أن تبصر فيها ، ومن ثم فهى ظلمات مبصرة بكسر الصاد لا بفتحها ، قياساً على الآية (فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة) ـ وسندها فى التوراة سفر أيوب ـ الإصحاح العاشر الآية ٢١ ـ (واشراقها كالدجى) وقد نشأ خلاف كبير بين المفسرين حول التناقض هنا ـ إذكيف يرى الإنسان فى الظلام بعد اعتراض ت. س. اليوت على هذه العبارة فى مقاله المشهور عن ميلتون إذ قال إنها (يصعب تصورها) وقد حسم الأمر ما ذهب إليه البرفيسور أو جاردانيلز فى بحث نشره فى مجلة Notes & Queries العدد ٢٠٤ لعام ١٩٥٩ إذ أثبت أن الله قد وهب الشياطين قوة خاصة على الرؤية

فى الظلام ـ وهذا ما يؤكده البيت التالى الذى يستشهد به البروفيسور آدمز فى كتابه عن ميلتون (طبعة نيويورك ١٩٥٥) :

لا تفصح إلا عن مشاهد كرب وأصقاع وأسى !

فهى ظلمات تستطيع الشياطين فيها أن تعى سوء مآلها و ضياع آمالها (كما يؤكد البروفيسور تليارد) .

رحيـــــل أستـــــاذ

كان عام ١٩٥٧ قد بدأ يطوى صفحته حين قال لى الدكتور مجدى وهبة .. « خذ هذه القصائد إلى الدكتور لويس عوض ، فهو أقدر الناس على الحكم على دقة ترجماتك » ، واعترتنى الرهبة ، وبدا عليَّ التردد ، ولكن الدكتور مجدى أكد لى أن الدكتور لويس سوف يرحب بى ، وفعلاً أدرت قرص التليفون بيد هيابة ، وجاءنى صوت الدكتور لويس هادئاً وهو يحدد لى يوم الأحد التالى ، وذهبت إليه أحمل كراستين مكتظتين بقصائد رومانسية مترجمة عن الانجليزية ، وجلست على الفور أقرأ له أحد النصوص وهو يتابعنى في صمت ، وكان يتوقف أحياناً ليسألنى هل هذه الكلمة العربية قديمة أم محدثة ؟ هل وافق عليها المجمع؟ ولم ندر بالوقت إلا حين طرق الباب طارق يعلن للدكتور لويس وصول زائر وتنبهت إلى الساعة فإذا نحن تجاوزنا الحادية عشرة ليلاً وأردت الاستئذان فغضب وقال فلينتظر الزائر حتى ننتهى نحن ، وفعلا جلس الزائر يستمع حتى انتهينا وخرجت ..

وفى الشهور التالية كنت أقضى لديه عصر يوم الأحد ومساءه نقرأ الشعر الانجليزى أو نراجع ترجمات الشعر ، وهناك قابلت أحمد عبد المعطى

حجازى لأول مرة ، وسمعت تحليل لويس عوض لإحدى قصائده ، وقابلت كثيرين من شباب المثقفين الذين كانوا لا يرتوون مهما سمعوا من حديث لويس عوض ، وكان رغم هدوء صوته واثق النبرات قاطعاً حاسماً ، يمزج فلسفته السياسية التى لم يتخل عنها طول العمر بمنهجه الأدبى ، ويخرجها فى قالب إيمان لا يتزعزع بمصريته وحبه لأرض مصر ، وكثيرا ما كنت أراه حين أزوره منهمكاً فى قراءة فصل فى كتاب عن مصر القديمة، بالفرنسية أو بالإنجليزية (وكان يجيدهما اجادة مطلقة) ، وكان يشجعنى على الاستمرار فى بلورة نظرة شاملة للأدب ، نظرة تضع الأدب فى سياقه الانسانى الكبير ولا تقف به عند حدود الطرائق والصور والأساليب الأدبية ، ومضت شهور عام ١٩٥٨ الحافلة وأنا أحس أن نوراً جديداً بدأ يضىء جوانب كتب الأدب الانجليزى الذى أتخصص فيه حتى حل الصيف وعدت إلى بلدتى رشيد .

ودار الزمان وتخرجت فى الجامعة فى العام التالى ، وقبض على الدكتور لويس عوض وأفرج عنه ، وانفض سامر منزله ، وحلت الستينات بما غصت به من قضايا ومعارك فكرية ، كان أهمها بلا شك معركة جماعة النقاد أو جماعة النقد الحديث ، التى كانت تدعو إلى تحرير الأدب من الانشغال بالدعوة السياسية المباشرة ، والنقاد الآخرين ، الذين اتهموها بأنها تدعو للفن من أجل الفن وحاولوا تأكيد البديهيات تحت شعار الفن للحياة . ورفض الدكتور لويس عوض الدخول فى هذه المعركة لأنها ، كما قال لى مرارا وتكرارا « زائفة » ، وقد قابلنى ذات يوم خارج دار الشعب فى شارع القصر العينى حيث كان يقيم ، وسار معى حتى ميدان طلعت حرب وهو يفصل لى القول فى مغبة تبسيط الأمور بهذه الصورة المخلة ونصحنى بالتركيز على دراساتى الجامعية حتى انتهى من الدكتوراة ، فالقضية فى نظره ليست قضية أو وظيفة الفن فى المجتمع ، ولكنها قضية « وجود » الفن فى المجتمع .

وحتى رحيلى إلى انجلترا عام ١٩٦٥ ظلت علاقتى بالدكتور علاقة قارىء لا يستطيع اتباع خطى أستاذه ، إذ انشغلت بالكتابة للمسرح وبالنقد المسرحى دون أن تكتمل عدتى الأدبية درساً وتحصيلاً . وفى انجلترا قابلته عدة مرات فى الصيف ، وكنا نسير أميالا طويلة ونحن نناقش المسائل الأدبية فى مصر التى تتغير من يوم إلى يوم ، وكنت ازداد كل يوم إيمانا بضرورة المنهج النقدى الذى أرساه لويس عوض فى كتبه العديدة ، فأنا بطبيعتى موسوعى القراءة ، أجور على تخصصى بقراءة كتب فى فروع أخرى ، وكان لويس عوض يشجعنى على هذا ، وأذكر أننى ذكرت هذا للدكتور شكرى عياد أثناء زيارة له إلى لندن فى صيف ١٩٦٧ فقال لى : لا بأس ولكن انته من كتابة الدكتوراة أولا ثم عد إلى « الصرمحة » بين الكتب !

وعندما عدت إلى مصر عام ١٩٧٥ كانت التحولات فى الحقل الأدبى أعقد من أن أفهمها بعد السنوات العشر فى انجلترا ، ولكن لويس عوض كان ثابتاً كالطود لا يتغير ولا يتحول ، فهو يؤمن بقضية الثقافة ايماناً يقترب من حد التقديس ، وهو فى هذا تلميذ مخلص لأستاذه طه حسين ، وللعقاد ، ولأبناء ذلك الجيل من الرواد الذين توسلوا بالصحافة لنشر رسالة الثقافة ، ومن خلالها مبادىء التحضر والرقى ، فكانت عيناه مثبتتين على أوربا ، يأخذ منها المنهج العلمى الصحيح ، ويستقى منها قيم الموضوعية والحياد فى البحث العلمى ، وإن كان لا يثنيه ذلك عما آمن به من حب لمصر يصل إلى حد التفانى فيها .

وفى عام ١٩٧٩ صحبته إلى مسرح الطليعة ليرى مسرحية تسجيلية كتبتها أنا وصديقى سمير سرحان عن طـــه حسين ، فانهمك فيما يسمع ويرى وتأثر تأثراً بالغاً ، وأذكر قوله لى ونحن فى طريق العودة : كيف استطعتما أن تكتبا هذا وسط هذا الركام الهائل من الترهات ؟ وبعدها سافرنا معاً إلى أمريكا مع وفد مهرجان « مصر اليوم » ، فى صحبة صـــلاح عبد الصبور وسهير القلماوى ومرسى سعد الدين وسمير سرحان وفرخندة حسن ومحمد شعلان وغيرهم ، فكانت جلساتنا مناقشات دائمة

فى موضوع لا يتغير وهو التحول الثقافى ، أو التحولات الثقافية التى تشهدها مصر .

لقد رحل لويس عوض عن دنيانا وخلف لنا تراثاً هائلاً من الكتب ما بين مؤلف ومترجم ، ولكنه خلف لنا أيضا جيلا من البشر يستطيع أن يحمل الشعلة وينير الطريق من بعده ، وإذا كان يوسف إدريس قد حيا أبناء هذا الجيل باعتبارهم أحفاد طه حسين ، فما أحرانا أن نحيى جيل آبائنا ، وان نلقي الضوء على تراثهم العظيم ، فنحن وإن اختلفنا عنهم نقدر لهم جهدهم فى خدمة الثقافة فى بلدنا العظيم .

مؤتمر كيمبريدج

الأدب العربى فى مؤتمر كمبريدج

كان عنوان مؤتمر الأدب العالمى الذى انعقد هذا العام فى جامعة كيمبريدچ العريقة ببريطانيا هو « الكاتب المعاصر » ـ وقد تشرفت بتمثيل مصر فيه لأول مرة ـ أى أنه حدد موضوعاً لا يتصل بمناهج النقد أو الدراسة الأكاديمية بقدر ما يتصل بمشكلات المؤتمر فى موضوعين يصبان فى الموضوع الرئيسى : أولهما تشابه مشكلات الكاتب المعاصر فى كل مكان ، وثانيهما هو التطور الهائل الذى شهده الأدب الانجليزى على أيدى الكتاب المعاصرين فى إنجلترا بصفة خاصة ، وفى العالم بصفة عامة . أما الموضوع الأول فقد برز من خلال المناقشات التى دارت حول أبحاث المؤتمر ويمكن أن نحدد ملامحه فيما يلى :

أصبحت وسائل الاعلام التى تهيمن اليوم على قنوات الأدب والفن القديمة ذات تأثير يتفاوت ضرراً وضرورة ولكنه محتوم ومن هنا تنبع ضرورة علم السيميولوجيا أو السيميوطيقيا السريعة فى معظم الأحيان .

امتد الصراع بين الكاتب وعمله ـ وهو الصراع الذى كان دائماً ما يقتصر على الأنماط الفنية التى ظلت حتى عهد قريب من « اختصاص »

النقاد ـ إلى القارىء ، بحيث أصبح القارىء عنصراً فعالاً فى جدلية الإبداع الفنى . ومعنى هذا ببساطة أن الكاتب اليوم لابد أن يوجه كتابته إلى قارىء معين ، وأن يتصور أنه يحادثه حديثاً حميماً لا حديثاً عاماً .

زالت الفواصل التى كانت تفرق بين المبدع والناقد ومن ثم أصبحت الكتابة فى ذاتها عملا إبداعيا ونقدياً معا ! وقد نوقشت هذه الفكرة مناقشة مستفيضة من جانب المبدعين الذين يكتبون النقد (وما أكثرهم !) والنقاد الذين يكتبون الأدب الإبداعى وعلى رأسهم (مالكوم برادبرى) و (دافيد لودج) ـ وانتهى المؤتمر إلى رأى شبه اجماعى يقول فيه إنه إذا أمكن التفريق بين العمل الإبداعى والعمل النقدى على أساس العناصر الخيالية والخلاقة فى الأول وعناصر التوصيف والتحليل والحكم فى الثانى ، فلايمكن التفريق بين كاتب هذا وذاك ، لأن الكاتب المبدع يمارس العمليات « النقدية » الثلاث أثناء الكتابة ، والناقد يشترك مع المبدع فى أعمال خياله وملكاته الإبداعية .

وأما التطورات الأخيرة فى الأدب الانجليزى فلم نكن نحن ـ دارسى الأدب الانجليزى ـ نجهلها ومع ذلك فقد أفدنا من المناقشات التى دارت مع كبار المؤلفين والنقاد وسوف اقتصر هنا على اتجاهين فقط أما الأول فهو انهيار المدرسة الشكلية فى الإبداع والنقد جميعا ، وإعلاء شأن التجريب النابع من وعى الكاتب بأنه يكتب . وهكذا خرجت روايات عن الرواية ، وكتب الشعر عن الشعر والمسرح عن المسرح ! وكل إنتاج ينتمى إلى هذا اللون يسبقه مقطع ـ Meta فبعض الروايات اليوم تنتمى إلى ما يسمى الـ Meta - Fiction وتنتمى كثير من المسرحيات إلى الـ Meta-Theatre ! ورغم أن هذا الاتجاه ليس جديداً إذ وجد فى الروايات الأولى وفى مسرح العصر الاليزابيثى ، إلاأنه اشتد وتبلور نتيجة الوعى المتزايد لدى الجميع بأن العالم الخيالى الذى يخلقه الكاتب خيالى بالفعل ولا ينبغى الاندماج فيه بأكثر مما ينبغى . ومعنى هذا أن على القارىء أن يذكر دائما أن الشخوص التى يقرأ عنها والأحداث الجارية أمامه على المسرح أو فى

الرواية لا وجود لها فى الواقع . وقد يتبادر إلى الذهن أن كسر الايهام فى الأدب الخيالى مرتبط بالمسرح التثقيفى أو الدعائى أو ما أسماه (برتولد بريشت) بالمسرح الملحمى ، ولكن هذا غير صحيح فكسر الإيهام يقصد منه أساساً إيجاد صلة مباشرة بين الكاتب والقارىء أو بين المؤلف والمشاهد بحيث توفر درجة أكبر من الإيجابية فى التلقى ودرجة أكبر من المشاركة اللازمة فى عصر يتميز بالسلبية والجنوح إلى الإذعان لما يقوله الكاتب أو الناقد .

أما الاتجاه الثانى فهو الميل إلى « التوثيق » فى كتابة النص ، أى ادراج مادة علمية صحيحة فى الرواية والمسرح بل والشعر ، بحيث تكون قنوات الإحالة بين العالم البديل الذى يخلقه الفن وعالم الواقع المادى الحقيقى قنوات مفتوحة وطبيعية أى غير زائفة . وهذا يعنى ألا يقتصر الفن على إبداع عالم خاص قائم بذاته قد لا يشترك مع العالم الخارجى إلا فى الحقائق الأساسية ، بل إنه يخلق عالماً يسهل على القارىء أو المشاهد أن يتبين فيه تفاصيل عالمه الحقيقى .

وقد يبدو للوهلة الأولى أن الاتجاهين متناقضان ، ولكنهما فى الحقيقة متكاملان.

وإذا كان هناك تعليق عام على المؤتمر فهو التأكيد على ما كنت أحسه ويحسه كل مشتغل بالأدب والنقد فى بلادنا ـ ألا وهو ضرورة التواصل مع العالم الخارجى واطلاعه على أدبنا ـ وقد شاركنى فى هذا الرأى الدكتور عزت خطاب رئيس قسم اللغة الانجليزية بجامعة الملك سعود بالرياض والذى كان يمثل المملكة العربية السعودية ، وقد اشترك مع الدكتور شكرى عياد فى اعداد مختارات من الشعر العربى فى شتى عصوره للترجمة إلى الانجليزية ، وقد صدر هذا الكتاب هذا الشهر عن دار نشر انجليزية ، ضمن مشروع P.R.O.T.A الذى تشرف عليه الدكتورة سلمى الخضراء فى أمريكا ، وقد انتهزت الفرصة وقرأت فى المؤتمر مختارات من

كتابى « الشعر العربى فى مصر » بالانجليزية وشجعنى حسن استقبال ممثلى دول العالم للشعر المصرى على المضى فى المشروع الذى تتبناه هيـــئة الكتاب وهو الأدب العربى المعاصر بالانجليزية .

الرواية فى مفترق الطرق

لم يتعرض فن أدبى للجدل والمناقشة فى مؤتمر الأدب العالمى الذى انعقد فى كيمبريدج هذا العام مثل فن الرواية أو القصة الطويلة . وربما كان ما يصدق على الرواية من آراء عامة يصدق أيضا على سائر ألوان الفنون الأدبية — مثل علاقة المؤلف بالنص المكتوب ، وعلاقة التاريخ بالواقع وعلاقة الواقع الخارجى بالواقع الفنى وما إلى ذلك — ولكن عدد الكتب الجديدة التى صدرت عن نظريات هذا الفن وفصلت القول فيه يبين أن نظرية الرواية قد وصلت إلى مفترق طرق بعد سنوات التجريب الطويلة التى تلت الحرب العالمية الثانية . فما هى ملامح الطرق التى تقف النظرية فى مفترقها ؟

أول طريق هو نظرية النقد الكلاسيكى التى تربط بين المؤلف والنص المكتوب ربطاً زمنياً ـ قائلة بأن المؤلف يسبق النص المكتوب فى الزمن مثلما يسبق الأب ابنه .

وتقول النظرية الكلاسيكية أيضا ان الرواية ارتبطت بالواقع ارتباط المرآة بالحياة ، أى أن الرواية تعكس واقعاً محدداً حتى ولو ظهرت الصورة معكوسة

أو حتى مقلوبة ، وان اللغة هنا ما هى الا وسيلة من وسائل الربط بين الواقع أو بين التاريخ وبين ذهن المتلقى الذى ينفتح على صورة محددة ثابتة من صور الحياة فيستوعبها ويحللها ويقبلها أو يرفضها .

أما الطريق الثانى فهو النظرية الجديدة التى تعتبر أن النص المكتوب لا علاقة له بالمؤلف إلا فى حدود الكتابة — ولذلك فإن (رولان بـــارت) لا يستخدم كلمة المؤلف author لأنها تعنى صاحب العمل بل يضع فى مكانها كلمة كاتب scriptor وهى كلمة جديدة لم تعرفها اللغة الانجليزية قبل ترجمة أعمال (بارت) عن الفرنسية . أى أن المؤلف هنا أو الكاتب ليس صاحب العمل بقدر ما هو كاتبه — ولذلك فإن النص كما يقول «ليس سطراً من الكلمات يتضمن معنى واحداً - أى الرسالة التى يريد المؤلف الرب توصيلها — ولكنه مساحة كثيرة الأبعاد تختلط فيها وتصطرع ضروب منوعة من الكتابة ، ليس أيها بأصيل — ومعنى هذا إن علاقة المؤلف بالنص ليست علاقة زمنية ، مما يترتب عليه الا تكون العلاقة مع القارىء زمنية بالمعنى القديم .

وأما الطريق الثالث فهو عسير شاق إذ هو يتصل بتحليل عملية التذوق باعتبار أن اللغة وسيلة من الوسائل التى يستخدمها الكاتب ، أى أنها ليست الوسيلة الوحيدة إذ تشترك معها وتتشابك وسائل كثيرة أهمها على الاطلاق ما أسماه نقاد الستينيات (البنيويون) ونقاد السبعينيات (ما بعد البنيويين) بالنظم أو الأبنية. وهذه النظم أو الأبنية مستمدة من علم اللغة فى الأصل ولكنها أصبحت تطبق فى ميادين ثقافية منوعة وأصبحت من الوسائل التى يستعين بها المفكرون فى تحليل العلاقات المتشابكة بين الأدب والحياة . ولنضرب مثلاً واحداً لتوضيح ما نعنى .

عندما قال الفارسى مخاطباً عمر بن الخطاب رضى الله عنه «حكمت فعدلت فأمنت فنمت» كان فى الحقيقة يعكس نظاماً أو بناء محكماً يقوم على السببية ، فتوالى حرف الفاء يوحى بذلك كما يدل الفعلان الأخيران،

ولكن الفاء الأولى تفيد التوالى فحسب ، فليس من المحتوم أن يعدل من يحكم ، ولكنه من المحتوم أن يأمن العادل فينام ، أى أن البنية هنا تغير من معنى الفاء وتفرض منطقاً معيناً لا ينبع من الدلالة الحقيقية للألفاظ ! وقس على هذا الأبنية المختلفة التى تزخر بها اللغات الحية وتوحى بضروب من المنطق لا يمكن استشفافها من المعانى أو الدلالات الظاهرية للألفاظ .

فإذا أضفنا إلى هذا ما جاء به نقاد ما بعد البنيوية من ضرورة إدارج الإيحاء والإيماء وسائرالإشارات والعلامات الاجتماعية فى النص المكتوب وجدنا أن لغة الرواية أصبحت أعقد بكثير مما يريد أصحاب المذهب الواقعى القديم إيهامنا به . فالتأكيد هنا على القارىء وعلى السياق الثقافى الذى يقرأ الرواية فى ظله ـــ وهذا اتجاه جديد رغم أن (دافيد لودچ) يؤكد أنه موجود منذ الستينات أى منذ أن طور نقاد ما بعد البنيوية مناهج استخدام النظم فى عام السيميوطيقا . وقد تساءل (لودج) وهو ممن كتبوا فى البنيوية وثاروا عليها : كيف نستطيع تعديل النظم التى تعمل فى ظلها حتى ننصف الكاتب والقارىء جميعا ؟ لقد انفصلت لغة النقد عن لغة القارىء وأصبح النقاد يخاطبون بعضهم بعضا .

وأما الطريق الرابع فهو قديم ويتصل بدور العقائد أو الأفكار فى الرواية، ولكنه اكتسب أهمية جديدة نتيجة لجهود (تيرى ايجلتون) فى نظرية الأدب بصفة عامة ، وكتابات (ليونارد دافيز) فى الثمانينات وأهمها الكتاب الذى صدر هذا العام ١٩٨٧ بعنوان «مقاومة الروايات : الأيديولوجيا فى الرواية» . وبايجاز يقول (دافيز) فى الكتاب الأخير إن روايات التراث غير صالحة لأنها لا تدفع إلى التغيير ، فهى تنقد الحياة وتحللها ولكنها تبقى على الأيديولوجية السائدة دون مناقشة . والرد على هذه المقولة يسير إذ ينبغى أن يتساءل المرء عما إذا كان الكاتب يكتب الرواية بهدف التغيير أم لا ؟ ونحن لا نستطيع أن نفرض على كل مؤلف أن يكتب ما نريد أو ما يريد الناقد ! ويستعين أنصار (دافيز) بنقاد المدرسة التفكيكية التى تفصل بين الرواية

والحيـاة ، ويعتـمـدون فى حـجـجـهم على آراء (باختين) التى أتى بهـا من أربعين سنة أو أكثر .

إن نظريات الرواية قـد تشـعـبـت فـاخـتلطت وتضـاربت ولكن الروايات المكتوبة حديثاً تتطلب إعادة النظر فى التراث الروائى العالمى ، ونحن ندرك أن الاختلاف وليد الإنتاج الجديد الذى يفرض علينا إعادة النظر والتقييم .

تحرير المرأة .. منهج نقدى

عندما يذكر تحرير المرأة ينصرف الذهن إلى القضايا الاجتماعية المتصلة بعمل المرأة وأوضاعها فى العمل والمنزل ، ومساواتها بالرجل فى شئون الحياة العامة وما إلى هذا السبيل . ولكننى فوجئت فى مؤتمر كمبريدج للأدب العالمى — والذى عقد فى يوليو من هذا العام — بأن ثم اتجاهاً لجعله منهجاً فى النقد الأدبى ! ولم أفهم ولم يفهم غيرى من أدباء العالم المجتمعين فى قاعة المناظرة كيف يصبح الدفاع عن حقوق المرأة — أيا كانت درجة تعصبنا لهذه الحقوق — منهجاً نقدياً ! وهذه هى القصة باختصار .

السيدة (جاياترى سبيفاك) أستاذة جامعية من الهند ، حليقة شعر الرأس لا تضع المساحيق أو الألوان ، وصوتها عميق وخشن . وهى تحاضر فى موضوع تخصصت فيه هو نصرة المرأة FEMINISM فى عدة جامعات فى أمريكا وأوربا والهند ، وتدعو بإيمان يقترب من الإيمان الدينى إلى إلغاء الفوارق تماماً بين الرجل والمرأة .

إن (جاياترى سبيفاك) التى ذاع صيتها عندما ترجمت كتاباً (لجاك دريدا) عن الفرنسية ـــ تقول إننا ما زلنا أسرى اللغة فى معالجتنا للمرأة فتحرير المرأة قد انتكس بسبب اللغة ـ إذ أطلق الرجال أولا على حركة التحرير EMANCIPATION وظلت تلك الحركة منذ أن دعت إليها السيدة (مارى وولستونكرافت) زوجة (وليام جودوين) المفكر السياسى الشهير فى أواخر القرن الثامن عشر أسيرة هذه اللفظة التى توحى بالخروج من السجن حتى أطلقت النساء عليها لفظة WOMEN'S LIBERATION فى الستينات من هذا القرن وكانت الزعيمة الأولى لها فى انجلترا (جرمين جرير) ذات رسالة أضرت بالحركة لأنها ركزت فيها على التحرر الجسدى ولم تركز على التحرر النفسى فظلت المرأة خاضعة نفسيا لكل النظم الاجتماعية والتراث الفكرى الذى صنعه الرجل أما اليوم فإن نصرة المرأة أو الانتصار للمرأة FEMINISM مفهوم جديد قائم على محاولة إعادة تقييم هذه النظم وهذا التراث ، ويمكن أن تكون نقطة البدء هى اللغة والأدب .

إن اللغة تفرق بداية ـــ كما تقول (سبيفاك) بين ضمير المذكر وضمير المؤنث فى الإنجليزية . وتفرق بين الآنسة والسـيدة ـ (فى أمريكا لا يستخدمون هذه التفرقة الأخيرة بين مس ومسز وإنما يستخدمون اختصاراً جديداً لكلمة غير موجودة هى مز ولا مقابل لها فى العربية إذ قد تعنى الأنسة أو السيدة) . وكذلك يفرق الأدباء بين المرأة والرجل فى رواياتهم ، بل إن الكاتبات أيضا يفرقن بين الرجل والمرأة وذلك بالتأكيد على خصائص لكل منهما تجعل الطفل منذ البداية يتأثر بأفكار مسبقة ومنحازة دون أن تدرى إلى الرجل . ولذلك فلا بد من المراجعة الشاملة لكل النصوص الأدبية التى هى حصاد تراث اجتماعى بائد . والتى لا تزال تحظى بالمكان الأول فى مناهج الدراسة الأدبية ، حتى يتبين الطالب فيها فداحة التزييف الذى ارتكبه الكتاب رجالا ونساء عبر العصور ـــ أى تزييف صورة المرأة الحقيقية عن طريق ربطها بالأوضاع الاجتماعية البائدة .

هذه هى خلاصة الحجة (أو القضية أو الرسالة) التى تدعو لها (سبيفاك) ولا تقل عنها أهمية سائر الحجج التى طرحها أعضاء المؤتمر وشغلت ساعات طويلة من صباح يوم مشرق من أيام شهر يوليو ! أما صلب القضية فلم يكن عليه خلاف ، وأما تحويل مبدأ نصرة المرأة إلى منهج أدبى فكان عليه خلاف كبير ! وأول نقاط الخلاف محاولة طمس الفروق اللغوية التى تعين القارىء أو المتكلم على ادراك جنس المتحدث .

فنحن لن نستطيع أن نتخلص فى أى لغة من ضمائر التانيث والتذكير ـ وقد سئلت كاتبة كبيرة هى P . D . JAMES (تخصصت فى الروايات البوليسية وهى إحدى فروع رواية الجرائم) لماذا لا تسمى نفسها (فيليس) وهو اسمها الحقيقى حتى يعرف الناس أنها امرأة بدلا من الرمز لاسمها بالباء (وهو أول حرف فى PHYLLIS) فانكرت على الفور أنها كانت تريد إخفاء أنوثتها وأكدت أنها مصادفة . والنقطة الثانية هى الهجوم الذى شنته (سبيفاك) على شيكسبير لإصراره على التفرقة بين المرأة والرجل ولاعلائه قيمة الحب وتمجيده إياه باعتباره رابطة تشد الزوجين الذكر والأنثى . وقد اختارت أن تضرب المثل بمسرحية (روميو وجوليت) مؤكدة أنها تنتمى إلى تراث باد وانقضى وأن تقديمها فى نفس القالب القديم دون المنهج النقدى الحديث يؤكد الفروق بين الجنسين .

وبعد المناقشات التى اتسمت بدرجة كبيرة من العنف انفض الحشد لتناول القهوة ، فإذا بالفسحة تتحول إلى قاعة مناقشات غير رسمية ، إذ التقت آراء ثلاثة من أساتذة الأدب فى فرنسا وايطاليا واليونان وهن من السيدات (والأخيرة والدها مصرى ولد فى الاسكندرية) على وضع منهج نصرة المرأة فى مكانه الصحيح بحيث يمكن التمييز بين الصورة التاريخية للمرأة فى دراستنا للأدب العالمى والصورة الحالية لها فى الأدب المعاصر ، وانضمت إليهن كاتبتان من بولندة وألمانيا الشرقية وقلن بصراحة : نعم لنصرة المرأة باعتبارها امرأة .. لا باعتبارها رجلاً !

وبعـد انفـضـاض النقـاش عـادت إلى ذهنى صـورة الروائيـة المعـاصـرة (مـارجـريت درابل) وهى تتـحدث عن فنهـا الروائى وأدبهـا بصـفـة عـامـة ، وذكرت أن هذه السيدة قالت كلاماً يتفق مع كلام الكاتبة الأيرلندية (إدنا أوبريان) مفـاده أن استعار الحرب ضـد الرجل يضمر عدم الرضـا عن الأنوثة والشـوق الدفين عند المحـاربات إلى أن يصـرن رجـالاً ـ وهذا مـا لا تتـمناه (درابل) ولا ترجوه (أوبريان) !

ولقـد قلت في آخر النقـاش إننى من بلاد تتـمـتع فـيـهـا المرأة بحـرية تحسـدها عليهـا الأوربيات ، ومنذ طفـولتى وأنا أشـهـد المرأة تعـمل جنباً إلى جـانب مع الرجل فى الحقل والمدرسة والمصنع .. ولا شك أنه ما زال أمام المرأة شوط طويل حتى تنفض عنها ما باد من تقاليد القهـر ، ولكـن هذا لا يأتى بطريقة (سبيفاك) !

الثبات والتغيير فى كيمبريدج

تتصدر قاعة الطعام فى كلية ترينيتى بجامعة كيمبريدج لوحة كبيرة للملك هنرى الثامن مؤسس الكلية وفوقها عبارة لاتينية ضخمة هى SEM-PER EADEM أى نفس الحال دائماً . وفى موعد العشاء (الوجبة الرئيسية فى انجلترا) فى السابعة والنصف يضرب أحد العاملين صنجا يؤذن بدخول الأساتذة (ويسمونهم هنا زملاء الكلية) وهو يلبسون عباءاتهم السوداء الفضفاضة . وبعضهم يناهز التسعين ولا يكاد يستطيع السير . ثم يصطفون حول المائدة المخصصة لهم تحت صورة الملك ، والأرضية هناك مرتفعة عن سائر الردهة ، ثم يقرأ أحدهم عبارات الشكر باللاتينية ، بينما يقف جميع الحاضرين من الطلبة والضيوف حتى ينتهى ويجلس ثم يبدأ تقديم الطعام .

ومثلما يتكرر هذا يومياً على مدار العام ، يحافظ الانجليز على طقوس أخرى فى حياتهم ربما كانت أقل غرابة ولكنها أبعد اثراً ، فقواعد السلوك عند الانجليز تكاد تكون مقدسة ، والعرف هو الذى يحدد ما ينبغى أن يفعله الإنسان أو يقوله ، ولذلك فكلمة «عيب» المصرية تقابلها فى الانجليزية عبارة It's not done أو عبارة It's not said ولذلك فكثيراً ما يدهش المتفرج

الأجنبى الذى يشهد إحدى المسرحيات حين يجد الجمهور يضج ضاحكا لعبارة ليس فيها ما يضحك إذا ترجمت ترجمة دقيقة ، ومبعث الضحك بطبيعة الحال هو أن العبارة أو الكلمة تتضمن خرقاً لقواعد السلوك المرعية بدقة متناهية ، ورغم انفتاح بريطانيا على أوربا ثم على العالم منذ بداية السبعينيات ــ تطبيقا لسياسة الانفتاح التى دعا إليها رئيس الوزراء الأسبق (ادوارد هيث) وأسماها Outward-looking policy بعد أن تأكد الجميع من زوال الامبراطورية وزوال سياسة التقوقع أو التحمس الأعمى لبريطانيا (الجـــزيرة) Insularity فإن بوادر الانفتاح لم تتسلل بعد إلى الجامعتين العريقتين فى اكسفورد وكيمبريدج .

وفى أول لقاء لأدباء العالم هذا الصيف فى كيمبريدج كان الاحساس سائداً بأننا نعيش فى ظلال الثبات التاريخى الذى حملت لواءه الجامعتان ، ومن ثم كانت المفاجأة حين وجدنا المشرف على الندوة نفسه ، البروفسور (كريستوفر بيجيسبى) يسخر من تقاليد كيمبريدج ، ويعزو تخلف الانجليز اجتماعياً إلى التراث الأكاديمى الذى غرسته الجامعتان الكبيرتان ، وكذلك كان البروفسور (تيرنس هوكس) وهو من أعلام علم اللغة والسيميوطيقا ـ لاذعا فى هجومه على التقاليد الجامدة التى لا تكاد تمس ، وقد تبعهما فى ذلك حشد كبير من كبار الكتاب والنقاد الانجليز ــ ولنرصد بإيجاز ملامح التغير والجمود التى رصداها .

يقول (بيجسبى) فى تفسيره لتوقف المسرح الانجليزى عن التطور فى الطريق الذى سار فيه المسرح الامريكى ـ أى طريق الحركة والأداء والمسرح الشامل الذى يستعين بالموسيقى والرسم والتشكيل والرقص ـ إن كتاب المسرح الانجليزى المعاصرين تخرجوا فى معظمهم من هاتين الجامعتين ، كما أن معظم رواد المسرح من الطبقة المثقفة التى تربت فى كنف التقاليد البريطانية العريقة ، وعددهم لا يتجاوز أربعة ملايين وهو عدد يتفق مع النسبة المشهورة لتوزيع الثروة حالياً فى بريطانيا ويشار إليها بالمعادلة ٧ = ٨٤ ومعناها أن سبعة فى المائة من السكان يمتلكون أربعة وثمانين فى المائة من الثروة القومية .

إن المسرح البريطانى اليوم ينمو باطراد نحو « التمسرح » ـ أى وعى الجانبين ـــ جانب منتجى المسرحية من مؤلف ومخرج وممثل ، وجانب المشاهد ـــ بأن المسرحية «لعبة» ، وبأنها ينبغى أن تظل فى إطار « اللعب » أى خارج إطار الواقع ـــ والتمسرح هو الـ Meta -theatre أو الميتا مسرح ! وهذا أيضا ـ فى رأى (بيجسبى) ـ مرتبط بتقاليد الجامعتين العريقتين ، لأنه يتطلب إيجابية من المبدع والمتلقى ووعياً بتقاليد المسرح الانجليزى على امتداد القرون .

أما (هوكس) فقد تناول معارضة التغيير من زاوية أخرى إلا وهى إلحاح المؤسسة الاجتماعية فى بريطانيا على تثبيت اللغة الانجليزية واعلاء شأنها باعتبارها القناة الأولى التى تحمل الثقافة العريقة وتنقلها عبر الأجيال بل وعبر القارات ! وقد اتخذ فى بحثه منهجا طريفا إذ ضرب المثل بمحاولة استغلال أحد أقطاب الأدب فى أوائل الأربعينات وهو: ت . س . اليوت لضرب التغيير وقمع الاتجاهات الثورية فى بريطانيا ، بل فى ما هو أهم من ذلك وهو جر أمريكا إلى الحرب بعد الهزيمة النكراء التى منيت بها بريطانيا فى (دنكرك) ، فالتمجيد الذى تلقاه اليوت من ناقد كبير مثل (ف .ر . ليفيز) كان فى حقيقته محاولة لإثبات أنه إنجليزى لا أمريكى وأنه كتب قصيدة (كوكر الشرقية) ـــ وهذا هو اسم قرية انجليزية أطلقه الشاعر على إحدى القصائد التى أسماها (الرباعيات) ، لتأكيد هذا الوهم ولترسيخ فكرة التراث المشترك الذى ينبغى الحفاظ عليه ، ولو كان ذلك يجر أمريكا إلى الحرب !

وينطبق هذا أيضا على تدريس اللغة الانجليزية فى الجامعات والمعاهد العليا داخل بريطانيا وخارجها ، إذ يرى (هوكس) أن اللغة تستخدم وسيلة لمقاومة التغيير لا لنشر الثقافة والعلم ! بل إنه يبالغ فى تصوير الموقف حين يعتبر أن اللغة نفسها مؤسسة ينبغى التنبه لمخاطر التمسك بها والحفاظ عليها، إذ تكمن فى أبنية العبارات نفسها مفهومات ثبات ومنطق وتعقل تعكس

وجهة نظر القلة أو الصفوة التى بيدها مقاليد الأمور فى مجتمع يمر – بالضرورة – بمراحل تحول حاسمة مثل المجتمع البريطانى .

وأخيرا فإن ثورة الأكاديميين والكتاب على تقاليد الجامعتين الكبيرتين كان يمكن أن تكون فارغة لولا المساندة العلمية التى يتلقونها من هذا الحشد الهائل من الدارسين الذين يؤكدون قدرة الشباب على الاستجابة لأفكار الكبار وأبحاثهم حتى ولوكانت سلبية أو تتضمن قدراً كبيراً من الخلاف والاختلاف والمعارضة .

مصر في عيون العالم

مصر فى مؤتمر القاهرة

العام يطوى صفحته ، والأيام تجرى لاهثة والنشاط الدافق فى جامعتنا يوحى باشراق عام جديد أكثر مما يوحى بأفول عام غارب ، فما أن انفض مؤتمر طه حسين حتى انعقد مؤتمر الأدب المقارن حول صور مصر فى أدب القرن العشرين . فأصبح قسم اللغة الانجليزية الذى نظم المؤتمر خلية نحل ، وازدحمت قاعاته الفسيحة بالدراسين والأدباء من شتى أنحاء العالم ، يناقشون مصر ، بل لم يكن لهم هم على مدى أيام ثلاثة سوى مصر وصورها .

وفى الفسحة ما بين جلستين ، كان كثير من الأساتذة الأجانب ملتفين حول الكتب المصرية التى تقدم الأدب العربى الحديث مترجماً إلى الانجليزية ــــ فى المعرض الصغير الذى أقامته هيئة الكتاب ــــ حين لمحت البروفسور كريستوفر نوريس الأستاذ فى جامعة أكسفورد واقفاً بقامته القصيرة ولحيته الحمراء يتطلع بعيون شاردة من نافذة غرفة الأساتذة وقد بدأ ضوء الشمس يتسلل إليها . وعندما اتجهت إليه لمحنى فاستدار وقال فجأة : « كان الضباب يكتنف الأهرام هذا الصباح كأنه غلالة الزمن !» وعجبت ولم أعلق فعاد يقول «ترى كيف تحسون بالزمن وأنتم الزمن نفسه ؟»

لقد انطوى عام ١٩٨٩ بعد أن عشناه نحن المشتغلين بدراسة الآداب الأجنبية نبضاً دافئاً فى قلوبنا فأنظار العالم على مصر وآداب مصر وفنون مصر منذ أن فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل ، وتزايدت الطلبات على شراء الكتب المصرية التى تقدم الأدب العربى الحديث بالانجليزية كأنما يريد العالم أن يعيد اكتشاف مصر ، ولقد وجدت فى رحلاتى هذا العام إلى بلدان شتى فى قارات العالم الأربع أن «مصريتى» تسبقنى ، وأن اسم مصر قد عاد له رنينه المتميز ، وكان هذا الاحساس هو دافعنا على تدارس الاختلاف فى صورة مصر فى أدب القرن العشرين فى ذلك المؤتمر غير المسبوق فى تاريخ جامعاتنا .

ولم يكن من الغريب أن تدور معظم الأبحاث فى المؤتمر حول محور واحد لم تحدده اللجنة التحضيرية (برئاسة الدكتورة هدى جندى رئيسة القسم) ولكنه برز بصورة طبيعية فى مجالات التخصص المختلفة للمشتركين ألا وهو الزمن !

فسواء كان البحث يتعلق بصورة مصر فى أوائل القرن العشرين (فى أدب برنارد شو أو جيمس جويس مثلا) أو فى منتصفه (وليم جولدنج أو لورانس داريل أو ا. م . فورستر) فالاطار الذى يضمه هذا إطار الزمن أو مصر باعتبارها صورة استعارية لأبعاد الزمن المتشابكة المحيرة كما ذهبت إلى ذلك د . هدى الصدة فى بحثها فإذا كان الكتاب والشعراء قد احبوا مصر عندما اكتشفوها ، فى القرن التاسع عشر باعتبارها «واحة زمنية» يرتادها الإنسان ليروى ظمأه إلى الماضى فهم يحبونها اليوم باعتبارها نموذجاً لامتزاج جهد الإنسان بحياة الطبيعة امتزاجاً يدفع به إلى الأمام دون أن يفقده وعيه بامتداده فى الزمان والمكان ويقرب بينه وبين ثوابت الكون ودوائر الحياة فيلغى الفواصل بين الأيام حتى ليرى فى أعمق أعماقه صور حياته الدائمة الدائبة على ضفاف الوادى حافلة ثرية عامرة بالقيم التى غرسها أجدادنا فى هذه الأرض فنمت وازدهرت وأصبحت جزءا لايتجزأ من وعينا الجمعى بل من اللاوعى الجمعى لأبناء هذا الوطن جميعا .

فكتاباتهم نبراس هذا الجيل وهداه — قاسم أمين ولطفى السيد وسلامة موسى، والرافعى وطه حسين وهيكل والعقاد والمازنى وغيرهم —

وأذكر أننى سئلت أثناء مناقشة دارت أمام الكتب المترجمة المعروضة أثناء المؤتمر عن الجيل السابق لجيلنا وكان السائل عربياً يريد أن يعرف سر تركزينا فى الترجمة على أدب مابعد نجيب محفوظ فأجبته الاجابة التى أجابها د. سميرسرحان ذات يوم فى إحدى ندوات هيئة الكتاب وهى أنهم موجودون فى هذا الجيل — فلولا طه حسين وهيكل ماكان يوسف أدريس،ولولا العقاد والمازنى وشكرى ماكان عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ولولا الرافعى ولطفى السيد ماكان أحمد بهجت وعبد الرحمن فهمى ولولا توفيق الحكيم وأحمد شوقى ماكان سعد الدين وهبة وفاروق جويدة فتاريخنا القريب حلقات متداخلة موصولة ومصر القرن العشرين شامخة فى اتصال فكرها وأدبها مهما شابها من شوائب بين الحين والحين فهى شوائب غريبة عليها ومآلها إلى الزوال إذ إن فى هذا البلد حبل اتصال ثقافى متين يمكنها من تخطى «الشوائب» مثلما أأقى عليها حية نابضة على مر القرون ورغم الخطوب .

وعندما اختتم المؤتمر أماله بندوة عن الترجمة شارك فيها د . مجدى وهبة ود . انجيل بطرس سمعان ود . سميرسرحان وكاتب هذه السطور كان الإحساس يسيطر على الحاضرين بأن صورة جديدة لمصر قد تبلورت فى هذا العقد صورة ساهم فى رسمها أدباؤنا ومفكرونا على مدى القرن العشرين — وإن كانت لم تخرج إلى العالم إلافى السنوات الخمس الأخيرة بالتحديد فهى الفترة التى ظهرت فيها معظم الروايات العربية المترجمة إلى الانجليزية كما ذكرت د . أنجيل فى حديثها — والتى أسهمت فيها هيئة الكتاب إسهاماً كبيراً وكانت كلمة الختام التى ألقتها د . هدى جندى موجزة مؤثرة لأنها مست فى أعماقنا ذلك الوتر الحساس الذى كثيراً ماتحجبه عنا مشاغل العيش وتر انتمائنا إلى هذا البلد القديم الجديد حيث يجتمع الزمن

فى لحظة خاطفة وتمتد اللحظة فتصبح الأزل والأبدمعا ... ونظرت من حولى إلى الجيل الجديد من الأساتذة الذين كتب عليهم أن يحملوا الشعلة وينيروا الطريق من بعدنا ففاض قلبى بالأمل : إننا نستقبل التسعينات بسمة الواثق فى هذا الجيل فهذا الجيل هو مصر التى لم يناقشها أحد فى ذلك المؤتمر الفريد .

الوعى المزدوج

فى ديسمبر عام ١٩٨٩ عُقد فى قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب بجامعة القاهرة مؤتر علمى عالمى عنوانه «صورة مصر فى أدب القرن العشرين» تحدث فيه أساتذة كبار من شتى بلدان العالم المتقدمة إلى جانب الأساتذة المصريين ، وتناول كل منهم جانباً من جوانب هذا الموضوع الهام. وكان عدد الحاضرين أكبر من المتوقع فامتلأت بهم جنبات القاعات ، وانتشرت الأحاديث الجانبية هنا وهناك وأحيانا ما حمى وطيس النقاش فتعالت الأصوات متنافرة ومتناغمة معا باللغات الانجليزية والعربية والفرنسية! وفى هذا الخضم الزاخر تلاشت الفروق الثقافية واللغوية إذ كان كل من المشتركين يحاول أن يفهم ما يعنى صاحبه اقتراباً من الصورة التى احتلت مكان القلب وإن بدت صوراً عديدة لا صورة واحدة .. مصر !

ركز بعض الباحثين على صور مصر الفرعونية فى الرواية الأوروبية والأمريكية الحديثة وتناولوا أساطيرنا بغير قليل من التفصيل ، إذ تتبعوا تطور معانى بعضها ومدى تأثيرها على التفكير الغربى الذى كان ومازال يتوسل بالأساطير باعتبارها عناصر استعارية أو رمزية تجسد بعض المعانى الجوهرية

لحياة الإنسان التى لا يستطيع العقل «البارد» أن يدرك كنهها أو يسبر أغوارها ، وتناول باحثون آخرون صور مصر الحديثة ـــ ابنة القرن العشرين ـــ التى صنعها رواد الفكر الحديث الذين حاولوا أن يربطوا مصر بالعالم اليوم فتعلقت أبصارهم بأوروبا ، وحاولوا جاهدين تخطى حواجز الزمن والانتقال من مصر القرون الوسطى (القروسطية) إلى مصر الحديثة التى تمثلت فى حلم الخديوى اسماعيل «قطعة من أوربا» وتمثلت فى أذهان الرواد بلداً مستقلاً يحكمه أبناؤه حكماً ديمقراطياً ، يسوده العدل والحرية والإخاء والمساواة (قيم الثورة الفرنسية) ، وينعم فيه الناس برخاء وازدهار فى شتى علوم العصر وابداعاته الفنية ، قياساً على انجازات أوربا النهضة واوربا العصر الحديث ايضا .

وعندما جاء موعد إلقائى البحث القصير الذى ساهمت به فى المؤتمر وهو صورة مصر فى الأدب العربى ، وجدت أن قول (مالرو) الكاتب الفرنسى الشهير ، الذى عمل ذات يوم وزيراً للثقافة ، بأن مصر كانت أول بلد فى العالم يصل إلى مفهوم الدولة الحديثة يسيطر على تفكيرى ويلح على ذهنى إلحاحا ! لقد درس (مالرو) تاريخ مصر دراسة مستفيضة وانتهى إلى أن هذا الإنجاز المصرى هو فى حقيقة الأمر فريد متميز واستند فى ذلك إلى قراءاته فى تاريخ شتى الدول ، وخصوصا دول العالم القديم ، فوجد ان لمصر شخصية متميزة فرضت عليها هذا النسق (وهو ما أثبته الدكتور جمال حمدان فى كتابه الرائع شخصية مصر) وأن البناء الحضارى الراسخ لهذا البلد اقتضى هذا التميز والتفرد ، وأن جميع جهود الغزاة لطمس هذه الشخصية كان لابد أن تبوء بالفشل لأنها تنبع من عناصر جغرافية وثقافية (بالمعنى العريض لهذا المصطلح) يصعب قهرها .

وعدت إلى البحث القصير الذى سألقيه فوجدته قد أغفل عناصر يمكن تداركها ، وعناصر أخرى دفعتنى إلى الخوض من جديد فى هذا الموضوع من زاوية أخرى أما عنوان البحث فكان «الماضى باعتباره طريق المستقبل» ، وكنت أعرض فيه الاتجاه الحاضر الذى يتهدد شخصية مصر

كما نعرفها وهو العودة إلى ماض مبهم ليس هو بالفرعونى (قطعا) ولا هو بالعربى الخالص ــ بسبب استحالة التطابق بين حياة البادية وحياة الحضر ــ ولا هو بالعثمانى أو المملوكى ! إنه ماض وحسب ، وهو يجمع فى طياته عناصر من هذه الحقب جميعا ، تصب كلها فيما أسميته بالشخصية المصرية التى يطلق عليها يحى حقى تعبير «الخلاط» وربما كان يقصد به البوتقة التى تنصهر فيها العناصر وتتحد اتحادا كيميائيا بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر.

وبعد أن القيت البحث ودار حوله النقاش وجدت أننى يمكن أن أضع يدى على عنصر بعينه يمكن فى اطاره تصحيح مسار الفكرة : إنه الوعى المزدوج بالماضى والحاضر الذى أصبح يمثل السمة الأولى لتفكيرنا عن مصر والمصريين هذه الايام . ولوكان هذا الوعى منتظماً ـ أى لو كان يفصل فى ثناياه بين صورة الماضى ، أو صوره الكثيرة المتناقضة وبين صورة الحاضر المستقاة من اوربا ، لهان الأمر ! ولكن هذا الوعى المزدوج هو فى الحقيقة «مختلط» مشوش ، لأن صور الماضى التى تبرز فى وعى المصرى الحديث تمتزج امتزاجاً متنافراً بصورالحاضر فتؤدى إلى البلبلة والحيرة أحيانا، وإلى التصلب والعناد والتعصب الأعمى أحيانا أخرى .

فالمصرى الحديث ، ابن القرن العشرين يقال له إنك عربى لأنك تتكلم العربية وإن عليك .. لهذا السبب .. أن تقيم علاقات متينة (تقترب فى قوتها من وشائج الانتماء) مع الماضى السحيق فى جزيرة العرب وبادية الشام، فتراثك أيها المصرى هو تراث أبو دهبل الجمحى ، وبيهس الجرمى ، وهدبة بن حشرم ، وايمن بن خريم ، وشيب بن البرصاء ، والعديل بن الفرخ (إذا اقتصرنا على العصر الأموى) ويقال له إن عليك أن تستوعب هذا التراث وأن تهضمه هضما حتى تستوى نفسك العربية ويصح انتماؤك وفى سبيل ذلك عليك أن تعرف اللغة القديمة وتكابد فى ذلك الأمرين وحبذا لو بدأت من الجاهلية فرضعت لبان ادابها وتشربت طرائق حياتها ،

وغصت فى بحار قيمها وأخلاقها فهى جذور العرب والأصول التى لابد من العودة إليها حتى تضع قدميك على الأرض الصلبة حقا .

ويكابد المصرى — كما قلت — الأمرين فى إقامة تلك العلاقات مع ذلك الماضى االسحيق بينما يقول له كل ما حوله إن العالم قد تغير ، بل إن طريق الحاضر الذي يؤدي إلي المستقبل لا مكان فيه لوضّاح اليمن ولا للوليد بن يزيد ، فهو يدرس العلوم الحديثة وينشأ فى جو حضارى أبعد ما يكون عن الفيافى والقفار ، فيحس إنه يضم إلى وعيه «العربى» القديم وعياً عربياً من نوع آخر — واقصد به الوعى بنظام حكم مختلف ، ونظام اقتصادى جديد ، ووساءل انتقال سريعة ، وعلوم تتوسل بأجهزة وآلات تتطلب قدراً كبيراً من التجريد والتركيز الذهنى ، مثل الرياضيات والفيزياء وشعاب علم الهندسة الحديثة — النظرى منها والتطبيقى — مما يستحيل معه تطويع وعيه بالانتماء إلى عالم الماضى السحيق الذى مازال رغم ذلك يفرض نفسه على وعيه فى كل وقت فيصيبه بالتشتت والتمزق .

الوعى المزدوج إذن مرده إلى ازدواج الزمن .. الزمن التراثى الكامن فى اللغة القديمة ، الزمن المعاصر المتجسد فى حياته اليومية .. وهو ازدواج له تبعات كبار ، لأن ازدواجية اللغة (اذا شئنا مثلا قريب المنال) تعنى ازدواجية فى التفكير وازدواجية فى الشعور بالانتماء مما يصيب صورة الذات بشرخ أو بصدع قد يصعب رأبه ، ومن عواقب هذا الشرخ أو الصدع الانفصال عن الواقع وحدوث تهرؤ نفسى قد يصل إلى حد الشيزوفرينيا — بمفهومها — الحديث — وقد بدأنا نشهد مظاهرها حولنا فى الانفعالات والتشنجات التى تصدر من حولنا ازاء كل من يمس اللغة العربية أو يقر بالواقع الذى لا يمكن انكاره وهى أنها تطورت واختلفت ! وهى تصدر فى صور محمومة ازاء كل منْ يدعو إلى اللحاق بركب العصر والتطور ونحن على مشارف القرن الحادى والعشرين ، بل ونلمح مظاهرها أيضا فى رنة التواكل (باسم الدين والدين منها براء) فى أقوال الشباب ، وفى اتجاه الكثيرين إلى محاكاة بعض الشعوب فى أزيائها فى محاولة للعودة إلى ملابس الصحراء منذ ألف

وخمسمائة عام ، والملبس بعد من الظواهر الاجتماعية ولا صلة له بالدين في أصوله أو فروعه !

كيف تتصل ازدواجية الوعى بصورة مصر فى أدب القرن العشرين ؟ وكيف تضيف البعد الناقص إلى البحث الموجز الذى ألقيته فى المؤتمر ؟ الإجابة على هذا السؤال هي دون مبالغة أننا نحمل فى وجداننا وعقولنا صورتين لمصر ، الأولى هى التى صورها العرب لها فى رسائلهم وأشعارهم عن الأرض التى فتحوها ، والثانية هى صورة الدولة التى أرسى أجدادنا أركانها وأقاموا بنيانها ، والتى تولينا نحن منذ استقلال مصر عن الامبراطورية العثمانية بعثها وإحياءها وتناقض الصورتين له حديث آخر .



صورة مصر الأولى

كانت كتابات العرب الأوائل عن مصر لا تنم عن إدراكهم لتاريخ مصر القديم أو عن أدنى وعى بأنها دولة ذات حضارة عريقة ، فأوصاف القادة العسكريين والسياسيين تتناول خيراتها وخصبها وغناها وشعر شعرائهم يرسم صورة تقترب فى جمالها وكمالها من الجنة الموعودة ، والشعر الذى كتب فى محاسن مصر لا يوحى بأن فيها بشراً أو بأن هؤلاء البشر ينتمون إلى هذه الأرض التى كانت يوماً ما تملك كل مقومات الدولة بالمفهوم الحديث . ولا يزيد ما قيل فى وصف مصر آنذاك على أبيات متفرقة لا تصل إلى طول القصيدة ، وبعضها مقطوعات بها عيوب عروضية وردت فى كتب التاريخ إذ كان من عادة المؤرخين أن يستشهدوا بأبيات متفرقة أو بالمقطوعات وبالقصائد أحيانا من باب الزينة أو محاكاة لكتب الأدب أو تحقيقا لمفهوم الكتاب — إذا كان الكتاب جامعاً لا يمكن أن يخلو من الشعر — فنحن نقرأ مثل ذلك فى خطط المقريزى وفى كتاب النجوم الزاهرة لجمال الدين أبى المحاسن بن تغرى بردى وتاريخ الطبرى وتاريخ المسعودى وغيرها من الكتب التى لا تتناول الأدب كما نعرفه اليوم .

وقد أجهدت نفسى لأعثر على شعر عن مصر يسبق دالية المتنبى المشهورة فلم أعثر إلا على أبيات منثورة هنا وهناك ، فالمتنبى الذى ولد وعاش فى أوائل القرن الرابع الهجرى يعتبر من أوائل مَنْ رسموا لمصر صورتها القديمة اى صورتها فى أعين العرب فى القرون الأولى من الفتح العربى ، وهى صورة بستان من الأعناب (فقد بشمن وما تغنى العناقيد) أى صورة تتناقض مع طبع البدوى الذى يتفاخر بقدرته على الترحال ويعرب عن ضيقه بالاستقرار :

ذرانى والفـــلاة بلا دليل	ووجهى والهجير بلا لثام
فـإنى استـريح بذى وهذا	واتعب بالاناخـة والمقـام
عيـون رواحلى إن حـرت	عينى وكل بغام رازخة بغامى
وقـد ارد الميـاه بغـيـر هاد	سوى عدى لها برق الغمام
أقمت بأرض مصر فلا ورائى	تخب بى المطى ولا أمامى
يقـول لى الطبـيب أكلت	شيئا وداؤك فى شرابك والطعام
ومـا فى طبـه أنى جـواد	

ومَنْ تلا المتنبى من الشعراء واصل وصف مصر باعتبارها الروضةالجميلة أو البستان المزهر ، وقد تضمن كتاب حوادث الدهور لأبى المحاسن المذكور (الجزء الأول — دار الكتب — رقم ٢٣٩٧) بعض الأبيات عن النيل ومصر نقتطف منها ما يؤكد استمرار الصورة الأولى لمصر والتى تبرز فى بعض الكتب مثل فضائل مصر للكندى أو تلك الرواية الغربية التى أوردها النويرى فى نهاية الأرب (ج١ ص٣٤٧) عن قول منسوب لآدم عليه السلام :

قال عبد الله بن عمرو : لما خلق الله عز وجل آدم ، مثل له الدنيا شرقها وغربها ، وسهلها وجبلها ، أنهارها وبحارها ، وبنائها وخرابها ، ومن

يسكنها من الأمم ، ومَنْ يملكها من الملوك فلما رأى مصر ، رآها أرضاً سهلة ذات نهر جار ، مادته من الجنة ، تنحدر فيه البركة ، ورأى جبلاً من جبالها مكسواً نوراً لا يخلو من نظر الرب عز وجل إليه بالرحمة . فى سفحه أشجارا مثمرة ، فروعها فى الجنة تسقى بماء الرحمة ، فدعا آدم فى النيل بالبركة ، ودعا فى أرض مصر بالرحمة والبر والتقوى ، وبارك على نيلها وجبلها سبع مرات . وقال :«يا أيها الجبل المرحوم ، سفحك جنة ، وتربتك مسكة تدفن فيها عرائس الجنة . أرض حافظة مطبقة رحيمة . لاخلتك يا مصر بركة ، ومازال بك حفظ ، ومازال منك ملك وعز ، يا أرض مصر فيك الخباء والكنوز ، ولك البر والثروة ، سال نهرك عسلا ..»

وقد أوردت هذا المقتطف لورود كلمة الجنة فيه أربع مرات ، وكذلك كلمة الارض ، والدارس الحديث لن يغيب عن فطنته أن الرواية استعارية إذ أنى لعبد الله بن عمرو بن العاص أن يعرف ما قاله آدم عليه السلام حتى يستشهد بكلماته كما جاءت دون تبديل ؟ فهى استعارة يقصد بها أن الإنسان يرى فى أرض مصر صورة لجنة الخلد ، وهى تمثل ما رآه العرب فى تلك القرون الأولى فى مصر . وأما الأبيات التى أشرت إليها من كتاب حوادث الدهور فربما كانت قد كتبت فى عصر أبى المحاسن ، وربما رويت عن شعراء سابقين أو نحلت وهى على أى حال تصور ما نرمى إليه . يقول صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدى :

لـمَ لا أهـيـم بمـصـر ... وأرتضيـهـا وأعـشق
ومـا تـرى العـين أحـلى ... مـن مـائهـا إن تملـق

— وقال ابن سلار:

لعمرك ما مصر بمصر وإنما ... هى الجنة العليا لمن يتذكر
وأولادها الولدان من نسل آدم ... وروضتها الفردوس والنيل كوثر

ـــ وللقاضى شهاب الدين أحمد بن فضل العمرى أبيات نقتطف منها ما يلى :

لمصـــــر فــــضل باهر | لعـيـشـهـا الرغـد النضـر
فى كل ســـفح يلتـــقى | مــاء الحـيـاة والخـضـر

فكل من هؤلاء يذكر الماء أو النيل ومثلهم ما أورده نفس الكتاب إذ يورد أبياتاً لأبى الحسن على بن بهاء الدين الموصلى الحنبلى منها :

بها مـــا تـلذ العين من حـسن | منظر وما ترتضيه النفس من شهواتها
وتربتـــهـــا تبـــر تلوح وعنبـــر | يفـوح وتلقى بعـد بعـد حيـاتهـا
زمـردة خـضـراء قـد زين قـرطهـا | بلؤلؤة بيـــضـــاء من زهراتهـــا

ويقول ابن الصائغ الحنفى :

ارض بمصـــر فـــتلك أرض | مـن كـل فـن بـهــــا فـنـون
ونيلهـــا العـــذب ذاك بحـــر | مـــا نظرت مـــثله العـيـــون

وأخيرا نورد للشيخ برهان الدين القراطى ما يلى :

حلا نيل مصر وهو شهد ومَنْ يذق | حـلاوته يومـا من الناس يشـهـد
أيا بردى بالشـام إن ذبت حـسـرة | وغـــيظاً فـــلا تهلك أسى وتجلد

والواقع أن هذا ليس بغريب ، فكما أوضح أحمد أمين فى فجر الإسلام ، كان العرب يعانون شظف العيش وقسوة حياة البداوة ، فلما جاءوا إلى مصر قبل الإسلام ورأوا الخصب والنماء ، ارتبطت صورتها فى أذهانهم

بالنعيم ، وكان أسهل عليهم بعد الإسلام أن يروا الجنة الموعودة (وهى غيب) فى صورها الاستعارية الواردة فى القرآن (مثل الجنة التى وعد المتقون تجرى من تحتها الأنهار ـــ ٣٥ الرعد) كأنما تجسدت فى مصر ، خصوصا بسبب اهتمام أوائل المفسرين بمصر ، وأنا لا أشير إلى الكتب التى تتناول فضائل مثل كتاب فضائل مصر لأبى زولاق أو الكتاب الذى يحمل نفس العنوان للكندى ، ولكن أقول الأوائل ممن يستشهد بأقوالهم بعد القرآن والحديث ، كقول ابن عباس مثلا «إن مصر سميت بالأرض كلها فى عشرة مواضع من القرآن» ، أو كقوله فى مثال آخر : «دعا نوح عليه السلام لابن ابنه بيصر ابن حام وهو أبو مصر فقال : اللهم إنه قد أجاب دعوتى ، فبارك فيه وفى ذريته وأسكنه الأرض الطيبة المباركة التى هى أم البلاد» (نهاية الأرب ـــ ص ٣٤٦ ـــ ٣٤٧) وقد اتبع المؤلفون هذا المنهج وزادوا فيه منذ القرن الرابع الهجرى وحتى فجر النهضة الحديثة .

وقد شرحت لنا الخلفية التاريخية اللازمة لفهم الإطار الثقافى لهذه الصورة الدكتورة سيدة اسماعيل كاشف فى كتابها الرائع مصر فى فجر الإسلام (القاهرة ـــ ١٩٤٧) ثم فى كتابها الموجز مصر فى عصر الولاة (سلسلة الألف كتاب) ويتضح منها ، أن العرب عندما فتحوا مصر لم يكونوا يدركون أنهم يواجهون ما يسمى الآن بالتحدى الحضارى ، أو أن استجابتهم لهذا التحدى قد يتوقف عليها مجرى تاريخهم نفسه . ولا عجب فى ذلك فتاريخ مصر كان مجهولاً لهم ، وكانت الألغاز تحيط بالكتابة المنقوشة على المعابد ، بل لقد ذهبوا فى تفسيرها كل مذهب ، فتصور البعض أنها حروف لغة قديمة بائدة (النجوم الزاهرة) وكانت رسالتهم المحدودة هى الدعوة إلى دين الله الحنيف فمن استجاب هللوا له وكبروا ومن رفض الإسلام دفع الجزية وانتهى الأمر (تاريخ الطبرى ج ٤ ـــ ص ١٠٦) .

أى أن القرون الأولى من الفتح العربى لم تشهد أى لون من التفاعل بين الفاتحين وأهل البلاد ، وأقصد بالتفاعل الاندماج الثقافى أو الحضارى

الذى لم يبدأ إلا بعد انتهاء عصر الفتوحات ، وبداية عصر التعريب ، وهجرة القبائل العربية والتزاوج وبداية عمل بعض العرب بأعمال المصريين بعد أن كانوا يقتصرون على المهن القيادية سواء فى الجيش أو ما نسميه اليوم بالإدارة العليا .

وكان اعتناق المصريين للاسلام وتعلمهم اللغة العربية عاملاً حاسماً فى هذا التفاعل وكان الاتجاه الغالب هو استيعاب مصر لأهل البداوة وتحويلهم إلى نظم الحياة الحضارية فى مصر ، بحيث يمكن القول بأن حضارة أهل مصر كانت من عوامل التوحيد إذ كانوا يتألفون من شعوب ذات أعراق متفاوتة (انظر تاريخ الإسلام للدكتور حسن ابراهيم حسن — ج١ — ٥٤٤) ثم بدأوا فى التلاحم وبناء شخصية مصر العربية الجديدة التى سرعان ما تعرضت للعواصف والأنواء فى ظل الحكام الأجانب حتى فجر النهضة الحديثة .

ومكمن الخطر فى الصورة الأولى لمصر هى أنها لم تختف ولم تتلاش على مر القرون .

الصورة المزدوجة

قلت فى حديث الأحد الماضى إننا نحمل فى وجداننا وعقولنا صورتين لمصر : الصورة التى صورها العرب لها فى رسائلهم وأشعارهم عن الأرض التى فتحوها ، وصورة الدولة الحديثة التى وجدنا لها ــ منذ اكتشاف ماضينا الفرعونى ــ جذوراً فى هذه الأرض فتولينا بعثها وإحياءها منذ استقلال مصر عن الدولة العثمانية .

ومازالت الصورتان تتناقضان فى كتابات الأدباء المعاصرين شعراً ونثراً ، فإذا البعض يركز على صور مصر الفرعونية نشداناً للذات القومية وتأكيداً لها، بينما يركز البعض الآخر على وشائج الانتماء العربى ، وأقوى هذه الوشائج هو اللغة بلاشك فهى التى تملى أنماط التفكير ، لأن التاريخ المشترك لمصر والعرب يصب فيها ويخضعها لمنطقه .. وبين هذا وذاك نجد أن معظم الكتاب يرون فى مصر صورة مزدوجة تجمع بين الدولة القديمة أيام المصريين الأوائل والتراث العربى الذى تشربناه صغارا ورعيناه كبارا ، فتخرج لمصر صورتان أحيانا مايصعب التوفيق بينهما .

فعندما بدأ نجيب محفوظ يكتب رواياته العربية ، كان اتجاهه الطبيعى إلى تأكيد مصريته فى فترة الصحوة القومية والدعوة إلى الاستقلال يدفعه

إلى نشدان مصر الفرعونية ، ولكن تراثه العربي اللغوى (وهو مرادف للتراث الفكرى والحسى) جعله يستخدم لغة فصحى تقترب من لغة الأقدمين ، بل ان الصفحة الأولى من رواية رادوبيس حفل بالعبارات والألفاظ التى تطمح إلى محاكاة اللغة القرآنية ، فهى المثل الأعلى للبلاغة العربية ، وكذلك فعل محمد حسين هيكل حين وقع مقدمة الطبعة الأولى من رواية زينب باسم «مصرى فلاح» إذ كان دافعه تأكيد الهوية المصرية الخالصة والشخصية المصرية المتفردة والمتميزة عن الشخصيات العربية الأخرى ، وكان العنوان الفرعى للرواية هو «مناظر وأخلاق ريفية» بل إن دافعه لتأكيد هذه الشخصية المتفردة جعله يستخدم اللغة العامية لأول مرة فى الحوار وهذا حدث فريد لا ينبغى أن نمر به مر الكرام ، فهذه هى التى يسميها علماء اللغة «العربية المصرية» وهذه هى التى تميز أهل مصر فى الريف أولاً وفى الحضر ثانياً عن غيرهم من مواطنى البلدان العربية . ومع ذلك فإن لغة زينب فصحى وبليغة وجميلة وتشهد للكاتب بالانتماء الذى لايمكن التشكيك فيه لتراثنا الأدبى العربى القديم .

كذلك فعل أحمد شوقى فى صدر شبابه ، حين كتب وهو ابن الخامسة والعشرين قصيدة «كبار الحوادث فى وادى النيل» وألقاها فى المؤتمر الشرقى الدولى فى جنيف عام ١٨٩٤ ، وكان مندوبا للحكومة المصرية فيه ، (الشوقيات : القاهرة ــ ١٩٦١ ــ ص ١٧) ــ ففى هذه القصيدة التى تشهد بالعبقرية المبكرة لشوقى حماس الانتماء لمصر ، وهو الذى التقت فى عروقه دماء الأكراد والشراكسة واليونان والترك ! (مقدمة شوقى للجزء الأول من ديوانه المطبوع عام ١٩٨٩) وفيها تأكيد لم يسبق له مثيل على شخصية مصر التى تسرى جذورها فى عصور الفراعنة وحضارة الفراعنة وان كانت تتكلم لغة العرب ! والقصيدة أكبر شاهد على مولد الوعى باختلاف مصر عن جيرانها ، بل وعن الدولة العثمانية التى كانت تربطها بها روابط قوية ، ولكن ذلك كله مسوق بلغة عربية جميلة تحاكى

لغة القرآن ، فهو يخاطب رمسيس قائلا :

ولك المنشـــأت فى كل بحـــر ولك البـــر أرضـــه والســـمـــاء

وهو يقول «حسب الظالمون أن سيسوءوا » ، ولاينسى البكاء على زمان السفر بالابل فينعى انقضاء عصر الناقة (الوجناء) :

يازمـــان البـــحـــار لولاك لـم نف جع بنعـــمى زمـــانهـــا الوجناء

فقديما عن وخدها ضاق وجه الـ أرض وانقـــــاد بالـشــــــراع الماء

والوخد هو السير السريع وسعة الخطوة ، وشوقى يحاكى المتنبى فى اخراجه الأبيات التى كتبت لتجرى مجرى الحكم والأمثال ، ويستخدم حيل البلاغة العربية فى أزهى عصورها حتى وهو يتحدث عن رمسيس وسيزوستريس!

رب إن شئت فـالفـضـاء مـضـيق وإذا شـئت فـالمضـيق فـضـاء

فاجعل البحر عصمة وابعث الرحـ ـمــة فـــيـــهـــا الرياح والأنواء

واصداء اللغة القرآنية لا تغيب عن القارىء أبدا فهو ينظر إلى وضع الكلمات (فى سورة هود) عندما قال ابن نوح لأبيه «سآوى إلى جبل يعصمنى من الماء» ، ويذكرنا بالآيات المعروفة «يرسل الرياح بشرا بين يدى رحمته» (٥٧ـــ الأعراف ، و ـــ ٤٨الفرقان ، و ٦٣ ـــ النمل) فالشاعر فى هذه القصيدة الفريدة التى تزيد على ٢٦٠ بيتاً من الشعر العمودى (الملتزم بقافية واحدة وبحر واحد) يعلن مولد الازدواجية أو الصورة المزدوجة التى ورثها جيلنا من أجيال رواد الأدب الحديث فى القرن العشرين ، وكنت اتمنى أن يتناولها الدكتور شوقى ضيف فى كتابه الجميل شوقى شاعر العصر الحديث بالمزيد من التفصيل .

ولم يكن توفيق الحكيم أقل وعياً بهذا الازدواج من شعراء الجيل السابق فرواية عودة الروح وحدها أكبر دليل على الوعى العميق بمصرية مصر ، وتميز شخصيتها عن شخصية من حولها من البلدان ، فهو يدخل البيت المصرى فى روايته وينزل إلى الشارع كما نقول هذه الأيام ويرسى أسس التصوير الواقعى للحاضر فى ظل أسطورة فرعونية عن البعث أو عودة الروح إلى الجسد فى العالم الآخر — وهى العقيدة الفرعونية التى عاشت فى وجدان الشعب المصرى آلاف السنين قبل نزول رسالات السماء وقدوم الأنبياء .

وفى مسرحية إيزيس يؤكد توفيق الحكيم ولعه بهذه الأساطير المصرية القديمة ويتخذ منها صوراً «شعرية» يستخدمها فى البناء المسرحى نفسه ، بل ويفعل ذلك واعياً فى معظم كتاباته فى مجال القصة أو الرواية أو المسرح . فتوفيق الحكيم مثل هيكل وشوقى ، عاش فى أوروبا وأحس على البعد فى تلك السنوات الأولى من فجر النهضة الحديثة بصورة مصر المستقلة ، وإن كان فن المسرح قد فرض عليه فرضاً أن يستخدم اللغة المعاصرة أو أن يطوع اللغة العربية لمقتضيات الحديث لاستخدامه فى الحوار ، محاكياً فى ذلك أبنية اللغة العربية المصرية دون اللجوء إلى استخدام اللغة العامية .

وإذا كانت العوامل السياسية قد لعبت دوراً كبيراً فى بروز صورة مصر القديمة ، وأهمها حاجة أهل مصر إلى سند للاستقلال فى مواجهة الهيمنة الأجنبية — خصوصاً أيام الكفاح من أجل الجلاء — فإن ثمة عوامل أخري لا يمكن إغفالها فى هذا المقام وأهمها الانفتاح على العالم الحديث فى اوروبا بوجه خاص وميلاد العلم الحديث وماتقتضيه مناهجه من التجرد من الهوى فى البحث والتقصى . وكان هذا العامل الأخير هو الدافع إلى مايسمى بحركة التنوير فى مصر أولا ، وبعد ذلك بعقود كثيرة فى غيرها من البلدان العربية . فحركة التنوير كانت تتطلب اتباع المنهج العلمى دون التعصب لرای أوعقيدة أو جنس ، بل إن هذه الحركة هى التى

جمعت رواد التنوير فى كل مجال ـــ من محمد عبده وعلى عبد الرازق إلى طه حسين والعقاد والمازنى والرافعى وهيكل وسلامة موسي حتى مابعد منتصف القرن العشرين .

أما مكمن الصراع فى الصورة المزدوجة فهو أن صورة مصر التى رسمها العرب فى أدبهم كانت تتناقض مع صورة مصر الحديثة التى رغم ارتكازها على عناصر المجد التليد تطمح إلى اللحاق بركب الحضارة الحديثة فى أوروبا . ولم يكن من الغريب أنذاك أن يتغاضى رواد التنوير عن الأدب الذى كتب فى عصور الانحطاط ، وهى العصور التى شحبت فيها ألوان شخصية مصر إن لم تكن قد نحلت وتلاشت فى ظل حكم الأجانب الذين حكموها قرونا متوالية وتنازعوا أمرهم بينهم مايصنعون بهذا البلد الخصيب ؟!

الصور المتداخلة

ربما أحس بعض القراء فى مقالاتى عن ازدواجية الصورة أو ازدوجية الوعى والانتماء أن التعبير غير دقيق ، وربما كان التعدد لا الازدواج أقرب إلى الصحة فى وصف صورة مصر أو صورها ، وذلك لأن صورة مصر الحديثة — مصر العربية — تجمع عناصر عربية عريقة مكمنها التراث اللغوى والأدبى ، وعناصر مصرية أقدم وأعرق نحملها فى كياننا عبر القرون منذ أن أرساها أجدادنا الأوائل أصحاب أقدم حضارة على وجه الأرض ، وعناصر حديثة تربطنا بعالم اليوم منذ اتصالنا بأوروبا فى القرن التاسع عشر وتشربنا لحضارة هذا العصر الذى يتغير من يوم ليوم إن لم يكن من ساعة لساعة . وقد اخترت تعبير العناصر عمداً لأن المصادر الثلاثة التى أشرت إليها ليست متجانسة أو موحدة توحيداً كاملاً ، فلا العناصر العربية موحدة — إذ كانت التقاليد العربية تجمع بين أمشاج مختلطة من التقاليد أو من الثقافة — ولا العناصر المصرية صافية — إذ جمعت بين بعض تقاليد شعوب البحر الأبيض ممن خالط المصريين وامتزج بهم على مدى ألف سنة أو يزيد ، منذ بناء الاسكندرية فى القرن الرابع قبل الميلاد وحتى الفتح العربى فى القرن

السابع للميلاد ـــ ولا العناصر الحديثة موحدة إذ تجمع بين تقاليد أمم متباينة فى أوروبا ، ثم فى أمريكا الشمالية فى العقود الأخيرة .

ومع ذلك فالباحث الموضوعى المتجرد يستطيع أن يتخذ موقفاً خالياً من العصبية لأى من هذه الصور التى ظلت تتداخل على مر القرون حتى أصبحت تشكل نسيجاً متلاحماً يصعب إخراج خيوطه إلا بتدميره ، فالوليد يرضع لغة العرب ، ويتشرب معها جانبا من تراثها وذلك هو الجانب الذى يكمن ـــ كما قلت ـــ فى اللغة وأنماط التفكير التى تفرضها المفهومات الأساسية عن الكون والبشر والمجتمع ، وطرائق الاستدلال والاستقراء وما إلى ذلك ـــ وهو ينشأ فى مجتمع يتوارث قيم الحضارة القديمة ـــ حضارة الحرث والرى وانتظار المحصول والعمل الجاد والتأمل والعلاقات الاجتماعية التى تفرضها تلك الحياة ، فيرث جانباً من تراث الأرض (جمال حمدان ـــ شخصية مصر) وهو يتعلم ويتلقى ضروباً من أنماط التفكير الحديثة وألوان البحث العلمى الحديث ، فيتجه بعقله ويديه إلى الآلات يتعامل معها ويستخدمها ثم يصنعها ثم يتوسل بها فى طرائق معاشه ، فيكتسب جانباً من روح العصر ، ويمتزج كل هذا فى كيانه فتختلط الصور وتتداخل ، وتخرج لنا فى النهاية انسانا مصريا يتفرد بوجود هذا الاختلاط الذى يصبح مصدر قوة وضعف فى الوقت نفسه ، فكيف يكون ذلك ؟

ذكرت فى آخر حديثى السابق أن صورة الماضى العربية القادمة من خارج مصر كثيراً ماتلتقى مع صورة مصرية حديثة فيتعذر اللقاء بينهما وتساءلت عن سبب تعذر اللقاء ـــ بمعنى التمازج ـــ الذى أصبح يقض مضاجعنا هذه الأيام . والإجابة يسيرة وهى إننا حين نعود إلى العناصر العربية فى الصورة لا نعود إليها باعتبارها عناصر تاريخية أى عناصر حياة بدوية بدائية عرفتها الجزيرة العربية شمالاً وجنوباً فى القرون السابقة للإسلام (وإن كانت قد استمرت بعده إلى حد ما) ولكننا نعود إليها باعتبارها أمثلة عليا للحياة يطمح إليها الإنسان فى كل عصر ، ومن ثم فهى تمثل فى نظر

الكثيرين المستقبل الذى ترنو إليه الأبصار ، ومن ثم يتعذر التوفيق بينها وبين صور الحضارة الحديثة التى لم تعد مقصورة على دولة دون أخرى ، فهى بحق حضارة العصر الذى نعيش فيه ولا مهرب لنا منه فهو زمننا حقا وصدقا.

ومثلما تعمدت ذكر تعبير «العناصر» ، أتعمد هنا ذكر «الماضى» والمستقبل ، فعناصر صورة الماضى التى أعنيها تضم فيما تضم عناصر عصبية عمياء ، وتضم عناصر استبداد واستعباد وقهر ، وتضم عناصر جهل يتبدى فى ترديد الأقوال ورواياتها دون تحقق وتمحيص ، وفى الايمان بالخرافات والأساطير ، وهو ما جاء الاسلام ليدحضه ويرسى مكانه قواعد المساواة والتآخى والتسامح والعلم . ولكننا لا نقف لنتساءل عن مدى صلاحية عناصر الماضى التى ذكرتها لحياتنا فى الحاضر أو المستقبل بل ولا نتساءل حتى إذا كانت تتفق وروح الدين ونصوصه أم لا ، بل إننا نقبلها كما هى مهما كان فيها من مثالب ، إذ نرى فيها جذورنا وننسب إليها فضل ما نحن فيه !

إن للماضى سحراً لا يقاوم ، فهو تاريخ حافل ممتع ، ولكننا ينبغى أن نقرأ هذا التاريخ بحذر ، واعين دائما أنه تاريخ وليس حاضراً ، وينبغى ثانيا أن نعرف أنه كان يوجد إلى جانب البقع المشرقة الوضيئة فى هذا التاريخ بقع مظلمة كالحة مخجلة ، أى أن علينا ـــ إذا أردنا إدراك معنى هذا التاريخ ـــ أن نرى الصورة كاملة ، ونحن لن نراها كاملة إلا إذا رأينا بقع الظلام إلى جانب بقع النور وسوف نعرف من خلال ذلك الجهد أن أجدادنا كانوا بشرا مثلنا يصيبون ويخطئون ، وأن صورة الماضى كانت غاصة بما يشين ولا يشرف ، وإذا نظرنا من وجهة نظر موضوعية بحتة وجدنا أن صورة مصر فى الماضى لا يمكن أن تلتقى وتمتزج بصورة الحاضر أو بما نرجوه لها فى المستقبل !

إن الذين ينشدون الجذور ـــ وجذورنا ممتدة فى أعماق الماضى البعيد ـــ أحيانا ما تختلط عليهم أحكام القيمة ، مثلما تختلط عليهم الصورة

فبعضهم يخلط بحسن نية بين الإسلام العظيم وتاريخ المسلمين الذى أورثنا أشياء أبعد ما تكون عن الاسلام ، وهو يخلط ، وفى هذا الخطر كل الخطر، بين الاسلام كقيم عليا تصلح لكل زمان ومكان لأنها فوق الزمان والمكان ، وبين ما كان المسلمون يفعلونه باسم الاسلام . ولذلك فأنا أنبه دائماً لضرورة التمييز عند تصدينا للتراث بين التراث الأدبى أو اللغوى — تراث العربية الطويلة الحافل — وبين ما يتضمنه هذا التراث من قيم التاريخ ، إذ أن هذه القيم كثيراً ما تختلط بمبادىء الماضى فتكتسب قداسة غريبة تكاد تدسها دساً بين قيم الدين ومبادئه ! أى أن علينا حين نقرأ أدب الماضى أن نعرف أنه ينتمى إلى الماضى ولا ينسحب على الحاضر ، ولذلك فقد نعجب ببراعة المتنبى فى مدح كافور الاخشيدى إذ يقول :

ترعرع الملك الأستاذ مكتهلا
قبل اكتهال أديبا قبل تأديب

مجرباً فهماً من قبل تجربة
مهذباً كرماً من غير تهذيب

حتى أصاب من الدنيا نهايتها
وهمه فى ابتداءات وتشبيب

يدبر الملك من مصر إلى عدن
إلى العراق فأرض الروم فالنوب

فالحمد قبل له والحمد بعد لها
وللقنا ولإدلاجى وتأديبى

وكيف أكفر يا كافور نعمتها
وقد بلغتك بى ياكل مطلوبى

وقد أتيت بالبيتين الآخيرين حتى أرى القارىء مدى كذب المتنبى فى مدحه كافورا ، فالحمد لله أولا وأخيرا، والكفر كلمة مرتبطة بالدين ، ولكن حرص المتنبى على إرضاء كافور جعله يبالغ هذه المبالغة الممجوجة ، ولقد اقتبست هذه الأبيات من المتنبى بوجه خاص بسبب شهرته ومعرفة القارىء به . أقول قد نعجب ببراعته فى صياغة الشعر فى مدح كافور ثم نعجب ببراعته فى هجائه إذ يقول :

ما يقبض الموت نفسا من نفوسهم
إلا وفى يده من نتنها عود

من كل رخو وكاء البطن منفتق
لا فى الرجال ولا النسوان معدود

أكلما اغتال عبد السوء سيده
أو خانه فله فى مصر تمهيد

صار الخصى إمام الآبقين بها
فالحر مستعبد والعبد معبود

لا تشتر العبد إلا والعصى معه
إن العبيد لأنجاس مناكيد

والقصيدة مشهورة ومعروفة لكل مَنْ قرأ التراث العربى ، ولذلك فهى تدل دلالة أكبر من مئات القصائد وعشرات الأسماء التى يوردها الثعالبى فى يتيمة الدهر على فساد القيم التى نستقيها من التراث الأدبى فندرجها فى الحاضر دون وعى بأنها تاريخ باد وانقضى ! إن الشعر جميل ولاشك ، ولكنه كاذب ! وربما كان أعذب الشعر أكذبه ، وربما كان أعذب التراث كذلك — ولكن مرامنا الآن مفهوم القوة وصورة المرأة ، ولكل منهما حديث مستقل .

مفهوم القوة

إلى عهد قريب كان مفهوم القوة المادية بشرياً أى يعتمد على الإنسان نفسه جسماً ونفساً ، ومازال هذا المفهوم قائماً إلى حد ما فى ريف مصر حيث يفرح الأب بأبنائه الذكور باعتبارهم مصدر قوة يسمونها فى الريف «عزوة» ومازالت بعض البلدان تفرح بكثرة الرجال باعتبارهم مورد قوة ومصدر منعة ، ولكن الحال قد اختلف فى بلدان العالم المتقدمة على مدار القرن العشرين الذين يوشك أن يطوى صفحته فأصبحت القوة لا تقاس بضخامة الجسم ولا بالعضلات المفتولة ولا بالكثرة العددية بل أصبحت تقاس بمعايير جديدة تستند إلى ما أتت به العلوم الحديثة من فنون القتل والدمار ، وماتعتمد عليه من معلومات يحصل عليها من يريد الغلبة بشتى الطرق المشروعة وغير المشروعة وأصبح معيار القوة هو امكان تدمير آلات الحرب الجبارة أو كشف خطط القتال لافسادها قبل وقوعها ، وادراك النوايا لاحباطها ومنع تحقيقها ، فتلت الحرب الساخنة ألوان من الحرب الباردة استخدمت فيها فنون التهديد وفنون الإرهاب والتخويف أى فنون الحرب النفسية والضغوط الاقتصادية وكل هذا بإيجاز فى إطار العلوم الطبيعية الحديثة التى لم يكن آباؤنا وأجدادنا يحيطون بشىء منها .

وفى إطار المعانى الجديدة للقوة اختلف معنى الشجاعة واختلف معها عدد لايحصى من القيم التى كان أجدادنا يحرصون عليها مثل الشهامة والمروءة والنجدة والرحمة فإذا كان مفهوم القوةقد تجرد من المنازلة الجسدية المباشرة حيث كان الأبطال يلتقون فى حومة الوغى ويلتحمون فى القتال المباشر فإن الشجاعة أصبحت قيمة نفسية تتحول إلى تدبير علمى مجرد من هذه القيمة النفسية ذاتها أى ان الذى يضع خطة قذف مكان مابالقنابل قد يكون خلواً من الشجاعة بل قد يكون جباناً رعديداً بل إن واضع خطط الحرب قد يفتقر هو نفسه إلى العنصر البشرى باطلاقه ، فقد يكون حاسباً آلياً أصم وقد يتكون من مجموعة من الآلات الحاسبة التى يديرها شيخ هرم خائر القوى ، أو امرأة لاشأن لها بالضرب والطعان ! القائد السياسى الذى يتخذ قرار الحرب لايستطيع اليوم أن يتصور وهو فى مكتبه محاطاً بمستشاريه وأعوانه مدى المعاناة التى يمكن أن يتعرض لها من لاناقة له ولاجمل فى تلك الحرب ! فأمامه أرقام وخلفه أرقام وعن يمينه أوراق وعن شماله أوراق وينطبق نفس القول على المقاتل الذى يطلق النار على العدو ، فهو يركز اهتمامه على آلة من حديد ونحاس والعدو فى نظره ليس إنساناً بقدر ماهو هدف محدد أمر بتدميره ! وهكذا فإن غياب عنصر التلاحم البشرى والاشتباك الجسدى قد حول مفهوم القوة إلى أشكال تجريدية يدركها العقل ويعيها دون أن تصل إلى أعماق النفس فتهزها وتثيرها..

ولذلك فالإنسان العربى الذى نشأ فى كنف التراث وتشربه حتى تمكن منه لايستطيع مهما كان الحال أن يرى صورة القوة القديمة حية مجسدة ويظل مفهوم الشجاعة المرتبط بهذه الصورة القديمة حائراً لايقر به قرار .. وهو من ثم لايستطيع أن يفهم مايرتبط بمفهوم الشجاعة من شهامة تتجلى فى لحظة العفو عند المقدرة ، أو من مروءة تتجلى فى تقديم العون لأسير وقع فى الميدان ، أو من نجدة تدفعه إلى غوث ملهوف أعلن توبته وما إلى ذلك — فالعربى ابن اليوم فى أعماقه عربى من أبناء الأمس ، وعندما نشهد سلوكاً محيراً لابن اليوم فينبغى أن نغوص إلى الأعماق حتى نسأل الإنسان الكامن فى داخله عن سر هذا السلوك !

وأنصع مثل على المواجهة بين الماضى والحاضر نجدها فى كتاب الشيخ أحمد الرمال بن زنبل وعنوانه وقعة الغورى والسلطان سليم وماجرى بينهما وقد وضعه فى القرن السادس عشر الميلادى أي العاشر الهجرى ونشر جزء منه فى أوائل القرن العشرين فى الاستانة ثم نشر بأكمله فى القاهرة عام ١٩٦٢ بتحقيق عبد المنعم عامر ويدور الكتاب برمته عن مفهومين للقوة ومايتصل بها من قيم إذ ينعى المؤلف فى ثنايا الكتاب على العثمانيين ضعفهم وجبنهم وخورهم ونقص همتهم ويعلى من شأن المماليك لتحليهم بصفات الأجداد مما أشرت إليه آنفا وتتجسد المقابلة بين المذهبين فى اللقاء بين كرتباى الوالى وبين السلطان سليم بعد أن قبض عليه وأتى به أسيراً ويورد لنا الشيخ الرمالى جانباً من الحوار بينهما ومايقوله الأمير كرتباى بالحرف الواحد وفيما يلى جانب منه .

«اسمع كلامى وأصغ إليه حتى تعلم أنت وغيرك أن منا فرسان المنايا والموت الأحمر .. فأمر عسكرك أن يتركوا ضرب البندق فقط وها أنت معك مائتا ألف فارس من جميع الأجناس وقف مكانك وصف عسكرك ويخرج لك منا ثلاثة أنفار : بنا عبد الله والفارس الكرار السلطان طومان باى والأمير علان . وانظر بعينك كيف يفعل هؤلاء الثلاثة تبقى تعرف روحك إن كنت ملكا أو يصلح لك أن تكون ملكا فإن الملك لا يصلح إلا لمن يكون من الابطال المجنورة كما كان عليه السلف الصالح رضى الله عنهم فانظر فى التواريخ» ص ٥٨ من طبعة القاهرة .

ثم يستمر قائلاً فى سياق مهاجمته «استخدام البنادق بدلاً من السيوف» .

«وهذه هى البندق التى لو رمت بها امرأة لمنعت بها كذا وكذا إنسانا ونحن لواخترنا الرمى بها ماسبقتنا إليه ، ولكن نحن قوم لانترك سنة نبينا محمد ، وياويلك كيف ترمى بالنار على من يشهد لله بالواحدانية ولمحمد صلى الله عليه وسلم بالرسالة» نفس المرجع .

وهذه الأفكار الخاصة بفلسفة الحرب والحكم لدى المماليك ليست مجرد أفكار عابرة يمكن تصحيحها وتصويبها حتى تستقيم الحياة ولكنها ظواهر للعيش فى الماضى بعد أن تغير الزمن وأخترعت البندقية وكان لابد أن تستجيب أذهان المماليك للتغير ولكن تفكيرهم ظل مقصوراً وخصوصاً فيما يتصل بمفهوم الحكم فهم يتصورون أنه لابد أن يقوم على الغلبة أى على القوة الغاشمة كما يشرح ذلك ابن خلدون فى المقدمة باعتبار أن الغلبة أول مراحل الملك ومعنى ذلك باختصار أن المماليك وقفوا فى تفكيرهم عند المرحلة الأولى ولم يكملوا قراءة ابن خلدون الذى كان قد توفى فى مطلع القرن السابق (الخامس عشر) ! ومعنى إساءة فهمهم للتراث ترحيبهم بسيادة منطق القوة والاستبداد والقهر مما يتناقض مع الإشارة فى نفس الفقرة إلى السلف الصالح وإلى سنة النبى عليه الصلاة والسلام ! ومعناه إذن فساد التفكير أى فساد المنهج وفساد المنهج يؤدى إلى الخطأ القاتل الذى يرتكبه المماليك فى رفضهم استخدام البنادق وانظر ما كان من شأن السلطان الغورى الذى يمتدحه الجميع اليوم باسم التراث ويترحمون على أيامه . يقول الشيخ الرمال :

«وقد جاء بهذه البندقية رجل مغربى للسلطان الملك الأشرف قانصوه الغورى ، رحمه الله تعالى ، وأخبره أن هذه البندقية ظهرت من بلاد البندق وقد استعملها جميع عساكر الروم والعرب وهى هذه فأمره أن يعلمها لبعض مماليكه ففعل وجىء بهم فرموا بحضرته فساءه ذلك . وقال للمغربى نحن لانترك سنة نبينا ونتبع سنة النصارى وقد قال الله فلا غالب لكم . فرجع ذلك المغربى وهو يقول مَنْ عاش ينظر إلى هذا الملك وهو يؤخذ بهذه البندقية وقد كان كذلك ولاحول ولاقوة الا بالله العلى العظيم (ص ٥٨ — ٥٩) » .

والغريب أنه حتى بعد ثلاثة قرون من انتصار البندقية والمدفع ظل المماليك على عدائهم للحرب بالنار وكانت النتيجة مثلما يقول الأستاذ حسن جلال فى كتابه حياة نابليون أن مدافع الفرنسيين حصدت المماليك

حصداً فى موقعة الأهرام رغم استخدامهم الأسلحة النارية ويفسر ذلك المؤرخ الكبير عبد الرحمن الرافعى قائلا إن المماليك لم يكونوا يستخدمون الأسلحة النارية عن اقتناع بل كانوا يعتمدون على السيف والرماح والنبال وكان من بينهم من يشيع فيهم الإحساس بالذنب العظيم للرامى بالنار .

ولقد سقت هذا المثل لأدلل على معنى الخلط المنهجى الذى ينبع من اختلاط صور الماضى بالحاضر واختلاط القيم النابعة من التراث دون إدراك للتغيير الذى لابد أن يحدث فهو محتوم ولامهرب منه . وإذا كنا قد عدلنا من مفهومنا للقوة فإننا لانزال ندهش عندما نجد فى هذا العالم الواسع أمماً تزعم لنفسها التقدم بينما تمارس منطق القوة والبطش وتمارس التسلط والتحكم والقهر بينما تقول كلاماً لايشى بهذا ونحن ندهش لأننا رضعنا فى طفولتنا قيماً مغايرة من التراث وفى أعماق كل عربى منهل إيمان بالخير لا ينضب فهو لايستطيع التوفيق بين مادرج عليه وبين مايراه حوله ، ويبدو أن هذا قدرنا الذى لافكاك منه !

المرأة فى الأدب

ورثنا فيما ورثنا من الأسلاف صوراً منوعة للمرأة تدور جميعا حول جمالها •المعاناة فى الوصول إليها ، وقد أدى هذا وذاك إلى تقاليد الغزل والنسيب ودرجنا نجرع الشعر الذى يتغنى بحسن المرأة ويشكو آلام الفراق، بينما اختلف العالم اختلافاً نزع «هالة ضوء القمر» ــ كما يقول أحد نقاد الغرب ــ من حول المرأة وأبدلها ضوء النهار العادى ، بعد أن خرجت إلى العمل وشاركت الرجل حياته فى الحقل والمصنع والمدرسة والمستشفى ! والمرأة التى يقدمها التراث إلينا مخلوق صامت ، جمع إلى حسنه سحراً وغموضاً وبعداً عن عالم الناس ، فأما الصمت فمصدره أمران : أولهما عدم الحاجة إلى الكلام ، لأن الكلام جهد لاغناء فيه من جانب كائن لا يتوقع أحد أن يفيض فمه بلالىء الحكمة ، وثانيهما لأن الصمت يساهم فى جو الغموض الذى يفترضه المجتمع فى المرأة . ولذلك فنحن لانسمع المرأة فى الأدب العربى القديم إلا حين تتقدم فى السن ويزول خطر «الغموض» : فأصوات النساء فى هذا الأدب خافتة بعيدة واهنة . ولا علاقة لها بأصواتهن التى تملأ علينا حياتنا الواقعية ليلا ونهارا !

وصورة المرأة في الأدب العربي منذ الجاهلية حتى فجر النهضة الحديثة صورة جسدية ، لا أجد أقدر على ايصالها من وصف يوم ذي قار الذي ورد في تاريخ الطبري (الجزء الثاني ص ١٤٨) ووردت الأشعار والأخبار المتصلة به في الأغاني للأصفهاني (ج٢ص ٩٧) والعقد الفريد لابن عبد ربه (ج٣ص ٣٧٤) ، ومعجم البلدان لياقوت (ج٣ص ٣٥٢) — ففي مختلف الروايات عن هذا اليوم تبرز قضية وصف المرأة المثالية وهي تبرز في سياق أصل الخلاف بين كسرى انوشروان ملك الفرس والنعمان بن المنذر ملك الحيرة في الجاهلية ، وذلك حين رفض النعمان إهداء جارية إلى كسرى بالأوصاف التالي ذكرها :

... جارية معتدلة الخلق ، نقية اللون والثغر ، بيضاء قمراء ، وطفاء كحلاء، دعجاء ، حوراء ، ، عيناء ، قنواء ، شماء برجاء زجاء ، أسيلة الخد، شهية المقبل ، جثلة الشعر ، عظيمة الهامة ، بعيدة مهوى القرط ، عيطاء ، عريضة الصدر ، كاعب الثدى . ضخمة مشاش المنكب والعضد ، حسنة المعصم ، لطيفة الكف ، سبطة البنان ، ضامرة البطن ، خميصة الخصر ، غرثى الوشاح ، رداح الأقبال ، رابية الكفل ، لفاء الفخذين ، ريا الروادف ، ضخمة الماكمتين ، مفعمة الساق ، مشبعة الخلخال ، لطيفة الكعب والقدم ، قطوف المشي ، مكسال الضحي ، بضة المتجرد ، سموعاً للسيد ، ليست بخنساء ولا سفعاء ، رقيقة الأنف .،عزيزة النفر ، لم تقذ في توس ، حيية رزنية ، حليمة ركينة ، كريمة الخال ، تقتصر علي نسب أبيها دون فصيلتها ، وتستغني بفصيلتها دون جماع قبيلتها ، قد أحكمتها الأمور في الأدب ، فرأيها رأي أهل الشرف ، وعملها عمل أهل الحاجة ، صناع الكفين ، قطيعة اللسان ، رهوة الصوت ساكنته، تزين الولي ، وتشين العدو...

وقد حذفت بعض العبارات التي نعتبرها اليوم «خارجة» ، وفيما عدا ذلك أوردت النص كاملاً كي أدلل على موقفنا التراثي من المرأة .. فما

شأن هذه الجارية (أى الفتاة) التى طلبها كسرى ورفض تقديمها النعمان ؟ إنها صورة المرأة المثالية كما ذكرت ، ويستطيع القارىء أن يحصى أكثر من أربعين وصفاً حسياً جسدياً لها ، تتلوها بضعة أوصاف لأخلاقها تدور حول الطاعة والخفر والحياء والجنوح إلى الصمت !

وقد اتبع الشعراء هذه الملامح لصورة المرأة فى غزلهم ونسيبهم وتشبيبهم بلا استثناء تقريباً ، بحيث يستعصى على من يقرأ أدبنا الذى ورثناه أن يرسم صورة صادقة للحياة النفسية للمرأة على مدى تاريخنا الطويل، والأخبار المتناثرة هنا وهناك فى كتب التاريخ الأدبى لا تكاد تفصح عن كائن حى متميز ، فحياتها الباطنة سر ، وهى حتى إذا شاركت الشعراء والأدباء شعرهم وأدبهم حاكتهم وقالت قولهم ! فكذلك فعلت الخنساء فى رثاء أخيها ، وكذلك فعلت عائشة التيمورية حين تصدت للغزل ! وليأذن لى القارىء أن أسوق إليه أبياتا من الشعر وأطلب منه أن يحدس قائلها :

أبيت ومؤنسي الخفاش ليلاً	وحالى فيه شر الحالتينٌ
فذاك بنور عينيه مهنى	ولى أسف بحجب المقلتين
وأبسط للظلام أكف بشى	وأشقى لوعة بالظلمتين
ترانى معرضاً عن كل ضوء	فهل خاصمت نور النيرين ؟
ينافرنى السنا فأفر منه	كأن الضوء يطلبنى بدين !
وأجنح للظلام جنوح صب	دنا لحبيبه بالرقمتين !

هل تصدق أيها القارىء العزيز أن الشاعر هنا هو السيدة عائشة التيمورية ؟ إنها تشير إلى نفسها بصفات المذكر .. فهى معرض عن كل ضوء ، وهى تجنح جنوح «الصب» المستهام ، وأهم من ذلك أنها وضعت نفسها فى موضع الرجال .. شعورياً وفكرياً ولغوياً ! ويكفى لإدراك التناقض بين المرأة التى تنشد هذا الشعر والمرأة التى يصورها المنخل اليشكرى فى

رائيته المشهورة :

ولقــد دخلت على الفــتــاة	الخــدر فى اليــوم المطيــر
الكاعب الحســناء تر	فل فى الدمــقس وفى الحــرير
فــدفــعــتــهــا فــتــدافــعت	مــشى القطاة إلى الغــدير
ولثــمــتــهــا فــتنفــست	كــتنفس الظبى الغــرير

ويروى البيت أيضا :

(وعطفــتــهــا فــتــعطفت	كــتــعطف الظبى الغــرير)
فــدنت وقــالت يا منخــ	ـــل مــا بجــسمك من حــرور
مـا شفت جسمى غير جســ	مك فــاهدئى عني وســيــرى
وأحــبــهــا وتحــبنى	ويحب ناقــتــهــا بعــيــرى

هل كأن المنخل اليشكرى يحلم ؟ أم هذا من خيالات الشعراء المقبولة فى الجاهلية وفى كل زمان ؟ وهل من خيالاته التى ولدها تولهه بحب هند بنت النعمان بن المنذر بن ماء السماء حاكم الحيرة ؟ على أى حال فالتناقض شديد بين المرأة الصامتة التى لا تتحدث إلا لتسأل الشاعر عن حال حبه أو لتعترض عليه (كقول امرىء القيس: قالت لحاك الله انك فاضحى/ ألست ترى السمار والناس أحوالى ؟) أو لتؤكد هذا الحب (كما تفعل حبيبة يزيد بن معاوية التى تقول إن الخضاب فى يدها من أثر البكاء الذى تحول إلى دم) وبين الشاعرة التى تحاكى الرجال فى شعرهم فلا تبلغ صدقهم ولا تفصح عن شىء حقيقى فى صدرها !

والحق إن الحوار المصطنع فى تراثنا الشعرى لا يكاد يبلغ حد الحوار بمعناه المفهوم ولكنه محاورة من طرف واحد — كما نقول فى أيامنا هذه — وانظر إلى أبى فراس الحمدانى مثلا :

تسائلنى مَنْ أنت وهى عليمة   وهل لفتى مثلى على حاله نكر

فقلت لها لو شئت لم تتعنتى   ولم تسألى عنى وعندك بى خبر!

فقالت لقد أزرى بك الدهر بعدنا   فقلت معاذ الله بل أنت لا الدهر!

او انظر إلى قول صفى الدين الحلى :

قالت كحلت الجنون بالوسن   قلت انتظاراً لطيفك الحسن !

قالت تخليت بعد فرقتنا   قلت عن مسكنى وعن سكنى !

فهذه المحاورات التى شاعت فى تراثنا الشعرى تمثل وجهة نظر الشاعر نفسه ولاتمثل صدقا نظرة المرأة ، ولذلك فإن الشعراء لم يجدوا بأسا فى أن يستهلوا قصائدهم بالحوار مع المرأة إلى جانب الغزل أيا كان موضوع القصيدة استنادا إلى أن هذه «حلية» وحسب ، وأن القارىء ينبغى أن يعرف أن الفتيات — ذكرت أسماؤهن أم لم تذكر — ينتمين إلى عالم الخيال وأذكر شاعراً — رحمه الله — كتب قصيدة دفاعاً عن دين الله الحنيف فبدأها بهذه الأبيات :

الكون من أنفاسهن تعطرا   والغصن للإعجاب مال تخطرا

يذرفن مى ذهب الأصيل ووشيه   دمعا على الخدين لؤلؤه جرى

فسألتهن لم البكاء أجبينى   خوفا على الإسلام ان يتقهقرى

فأجبتهن الله أيد دينه   وأقام للإسلام فيه غضنفرا

وعندما لمته على هذه البداية المصطنعة قال لى إنها من تقاليدنا ونحن لانستطيع الفكاك من أسر التقاليد ! وعندها ذكرت مئات الأغانى العربية سواء منها المكتوبة بالفصحى أو العامية ، والتى ترسم صوراً للعلاقة بين الرجل والمرأة تستند إلى ميراث الشعر القائم على «الخيالات» (فأعذب الشعر

أكذبه) ولا يمكن أن تتحقق بأى صورة من الصور فى عالمنا الحقيقى الملموس ونحن نصر على أن ننقل فى شعرنا الفصيح والعامى عن الماضى نقلا مباشرا غير واعين بالتغير الذى فرض نفسه فرضا على حياتنا .. إذ مانزال أسرى ازدواجية الزمن !

عام مصر الرائعة

كان الجو يوحى بأوروبا القديمة ، وقد اكتست القاعة أزهى حللها . والكل يترقب اللحظة التى تقدم فيها كريمتا نجيب محفوظ لتسلم الجائزة الكبرى ، عندما انبعثت أنغام شرقية حانية ، يسودها صوت آلة التشيلو، وظهر على شاشة التليفزيون الموسيقار المصرى ناجى أحمد الحبشى الذى طاف الدنيا بموسيقاه المصرية ، وهو يحتضن آلته المفضلة ، ورأيت وجهه الذى كسته الغضون وشعره الذى انحسر وما وخطه الشيب إلا قليلا . وقرأت على محياه انفعالا لم أعهده فيه ــ ولم أكن قد رأيته منذ أوائل الستينات بعد عودته من بعثته فى إيطاليا ــ وأحسست بدفقات قلبه فى المقامات المينور (الصغيرة) فكأنما كانت الأنغام هى مصر التى تعيش فى وجدانه ، وشعرت به يرنو إلينا وهو فى تلك الأصقاع الباردة ، بينما ترنو اليه أنظار العالم تسمع فيه مصر وتراها ، وغلبنى التأثر فغلبتنى العبرات .

كانت مصر قد تحولت فى تلك اللحظة إلى ذهن جبار يرمز له نجيب محفوظ مثلما يرمز له أبناؤه من الكتاب الذين أبدعوا إبداعات رائعة ، سواء كانت استمرارا لمذهبه أو خروجا عليه ، وأحسست أن وفاء النيل هذا العام

كـان فى مـعنى من المعـانى رمـزاً لتـدفق العطاء فى أرض هذا الوادى ، وأن فـتـرات الجـدب من حين إلى حين مـا هى إلانذر ، تذكـرنا بأننا لابد أن نعـمل، وبأننا إذا عـملنا فـحرثنا وبذرنا ورعينا وسـهرنا فالحصـاد يرعـاه رب الكون .

كيف تجتمع فى صورة واحدة آلاف الصور ؟ وكيف تتكثف لحظات الزمن فى لحظة واحدة ؟ لا أزعم أننى اعرف الإجابة ولكن الزمن ـــ هذا اللغز الأكبر ـــ كان قد توقف ليضم شتى المشاعر التى انضغطت فتبلورت وسطعت كأنها شهاب يذهب بالأبصار سناه . وأطلت من ثنايا النفس صور مصر والمصريين الذين عرفتهم إبان مقامى سنوات عشر فى أوربا ـــ «أذهان العـالم» هكذا كـانوا يسـمـوننا فى انجلتـرا ، أيا كـان مـا نفـعل وأيا كـان التخصص الذى اختاره كل منا . فهذا طبيب شاب يعمل فى مستشفى إقليمى عامين اثنين يثبت فيهما براعة مذهلة يعين بعدها مدرسا للجراحة فى الجامعة ، وذاك مهندس تضيق به سبل العيش فى مصر فيعمل فى أحد الفنادق عدة أعوام ولا يلبث أن يشترى سلسلة من الفنادق ! وبين هذا وذاك عشرات من المصريين الذين عرفتهم لا يرضون بغير القمة ويجبرون أمم الأرض على ألا تخلط بين مصريتهم والجنسيات الأخرى .

وانثـالت الصـور التى تؤدى إلى سـؤال أوحـد : هل كـان على ناجى الحبشى أن يقيم فى السويد حتى نقر له بالامتياز ونعترف له بالتفوق ؟ هل كان على موسيقاه أن تاتينا عبر الأثير حتى نقول إنه موسيقار عالمى ؟ أعلينا أن ننتظر اعتراف العالم بنا حتى نسترد ثقتنا فى أنفسنا ؟ لقد كنت من المؤمنين دائماً بعبقرية مصر ، وحولى فى كل مكان دلائل قاطعة على تميز الذهن المصرى والموهبة المصرية ، ولكننا ـــ بكل أسف ـــ ما زلنا نعيش فى أطر العهود الغابرة التى أجبرنا فيها إجباراً على احترام ما هو أجنبى وازدراء ماهو محلى .. بل إن بيننا مَنْ لا يخامره شك فى امتياز أى عمل أدبى ما دام مكتوبا بلغة أوربية ومَنْ يقطب جبينه وتعلوه سيماء الترفع حين ينظر إلى

ما هو مكتوب بالعربية ، بل إننا ندرس فى الجامعة بعض صغار الشعراء من الأوربيين الذين لا يستحقون القراءة أصلا ، ونتجاهل فحول الشعراء من المصريين الذين يرقون إلى مصاف العالمية الحقة ..

لقد كان عام ١٩٨٨ عام العبقرية المصرية ، عام مصر الرائعة ، فأرجو أن نعى الدرس جيداً وأن نحترم مبدعينا ومفكرينا من الرواد والمعاصرين ، وألا ننتظر جائزة نوبل أخرى حتى نحترم القمم التى تعيش بين ظهرانينا ولم تبلغ من العمر أرذله ، فربما لايكتب لهذه القمم أن تبلغ هذه السن .

شـــــــــــــــــــــــــــوارد

لدى الباب قطة

لدى باب مسكننا قطة . وهى قطة لم تقرر بعد أن تكون أليفة بحيث تسمح لمن يطعمها أن يمسح ظهرها أو يمس رأسها ، ولكنها قررت منذ ما يقرب من عامين أن تقيم فى المنزل أمام عدد من الشقق التى تقدم لها الطعام أو الدفء فى الشتاء ، ومنذ ذلك الحين تحسّن صوت موائها فأصبح طبيعياً بعد أن كان حشرجة لا تكاد تبين ، وأصبح فراؤها ناعماً (فيما يبدو) براقا زاهياً كثيفاً ، وحملت وأنجبت عدة مرات ، وظل أحد أبنائها لصيقاً بها حتى بعد أن اكتمل نموه واشتد عوده ، وزال عنها الخوف القديم من قطط الشارع الزائرة للمنزل بحثاً عن الطعام أو الذكور المتقدمين طلباً للزواج منها فى مواسم معينة ، فأصبحت تموء فى وجوه هذا وذلك وتقوس ظهرها غضباً أو تتمسح بركن من أركان السلم فى سعادة ورضا .

ولم أعجب للتحول الذى طرأ عليها فى الأيام الأخيرة فى عادات طعامها وميلها إلى التدقيق فى اختيار ما تقبله منه ، فالنعمة البادية عليها تفرض عليها ألا تلتهم كل ما يقدم لها ، إذ زال قلقها على المستقبل،ولم

تعد تخشى الغد ـ فيما يبدو ـ بل أحيانا ما تُظهر اطمئناناً غير معهود فى قطط الطريق ، فلا تلتفت إلى الطعام المقدم برهة من الوقت ، أو تشمه ثم تشيح عنه بوجهها ، ربما انتظاراً لما هو أشهى منه أو لوجبة خاصة تتوقعها من أحد السكان الكرماء .

وليس من الغريب أن أهتم بهذا التحول الشامل فى حياتها ، فقد شهدت تحولات مماثلة فى حياة كثير من البشر من أبناء مصر ، ووجدت أننى لست أول كاتب يهتم بالقطط وحياتها ، إذ يبدو أن هذا الحيوان الأليف الذى صاحب الإنسان آلاف السنين قد شغل كثيراً من الكتاب فى شتى أنحاء العالم . وذكرت أننى قرأت أن المصريين القدماء كانوا أول من استأنس القط ، وأن أقدم صوره وتماثيله موجودة فى معابدهم ، وأنهم أسموه « باشت » وأن هذه اللفظة نفسها قد تطورت إلى « باس » و« بوس» و « بسبس » والكلمة الأجنبية « بوسي » . وذكرت أيضا أن القط غير المستأنس كان العرب يسمونه « السنّور » ويسمون المستأنس منه «الهرة» وأن اهتمامهم به لم يكن يقل عن اهتمام غيرهم من الشعوب الأولى ـ فكان رمزاً لبعض الخصائص البشرية التى أعلى الإنسان القديم قيمتها ـ فهو صائد ماهر ، وهو ذو عضلات مرنة تمكنه منْ الوثب مسافات طويلة ، وهو يتمتع بعينين تتفتح حدقتاهما فى الظلام فتمكنه من الرؤية فى الأماكن التى نعتبرها مظلمة ، كما أن على عينيه عدسات عاكسة للضوء فكأنهما تشع نوراً فى الظلمة يخيف الأعداء ، وأهم من هذا وذاك جميعاً أنه يتمتع بالاستقلال أو ما يشبه الإباء والشمم ، فهو برىء من خضوع الكلب وخنوعه لا يقبل أن يمتلكه أحد ولكنه يقيم علاقته على أساس الصداقة و «المصلحة » ، وهو إلى هذا كله كسول إذا لم يكن لديه داع للنشاط ، ويقول العلماء إنه إذا توافر له ما يغنيه قضى سبعة أثمان عمره نائماً أو مستلقياً فى استرخاء وحسب !

ولم يهمل الأدباء هذه الخصال فى القطة ، فكثرت الإشارات إلى حياة القطط فى الروايات والأشعار ، فلم ينسها أحمد شوقى وكتب ت. س. اليوت ديواناً كاملاً عن قططه ، وفى مصر كتب محمد عبد العزيز (المخرج المسرحى) رواية عن قطة له ، كما يكثر المخرجون السينمائيون من استخدامها رموزاً فى أفلامهم ولكننى أهتم بقطتنا لدى الباب لسبب آخر لم يخطر ببال أى من هولاء ما أسميته بالتحول إلى حياة الترف ، وما صاحبه من تعديل علاقاتها بمجتمع البشر والقطط على حد سواء .

أنجبت هذه القطة على مدى عامين ما يربو على عشرين قطاً وقطة ، وتفرق أولادها فى كل مكان يطلبون الرزق ، بينما لم تكترث هى إلا لنعيم حياتها وهنائها ، واختيار أقوى الأزواج وأعتاهم ، وحددت لنفسها ما تريده من الدنيا فى هذه الحقبة الجديدة ، ألا وهو التمتع بملاذ الحياة الجسدية بعد أن تهيأ لها رغد العيش وغدت تتقلب فى أعطاف النعيم غير عابئة بما يدور حولها .

وأصبحت القطة المذكورة نموذجاً لما حدث للكثيرين من معارفى الذين ابتسم لهم الحظ إذ انتقلوا إلى اليسر بعد العسر ، وأصبح هم الواحد منهم أن ينعم ببال هنية جاد بها الدهر دون انتظار ، إذ أمنوا شر الفقر ، ولم يعودوا يخشون الجوع فى الغد ، فاقتنى أحدهم زوجة جديدة (جميلة وصغيرة) سعد بها وأسعدها ، وأنجب رهطاً جديداً بعد أن كبر أولاده من الأولى . واكتشف أن القراءة هم لا يحمله إلا الإنسان فأقلع عنها واستراح، وأن الوعى بما يدور من حوله مسؤولية كبرى تنوء بحملها الجبال ، بل أمانة أبت السماوات والأرض والجبال أن يحملنها وأشفقن منها ، فتخلى عنها راضياً ، واقتصر فى أفراحه على ما يهيئه المال والبنون ـ زينة الحياة الدنيا ـ من متع وملاذ .

ورأيت فى القطة صورة إحدى الطالبات السابقات اللائى تلقين العلم على يدىّ فى الجامعة ثم قيض الله لها زوجاً نابهاً يحكم فنون جمع المال

فانطلقت معه إلى أحد البلدان الشقيقة ليبدأ رحلة النعيم ، ولينهلا من متع الحياة الرخيّة ما شاء الله لهما ، وامتد بهما المقام فتراخت فى دروسها ، ثم أقلعت عن القراءة ، وكفت تماما عن الدرس والتحصيل ، وخلدت إلى السكون الذهنى ، وأصبحت أنباؤها لا تأتينى إلالماما بعد أن تحولت فى قضاء عطلات زوجها وأطفالها إلى أوربا بدلا من مصر .

ولكن التحول الذى أصاب القطة لا يقتصر على مَنْ أقلعوا عن القراءة، ولكنه ينسحب على عشرات ممن أعرفهم من بلدى ومن القاهرة أيضا ، إذ أعرف من بينهم من أنجبت أحد عشر ولداً هاجروا جميعا دون تعليم ودون اكتساب حرفة إلى البلدان الشقيقة ، وأعرف واحداً ما انفك يطلب الزوجة بعد الزوجة وينجب الطفل بعد الطفل حتى وافته المنية وهو فى ريعان شبابه ، بعد أن خلف لأخيه تركة مثقلة بالأعباء والهموم .

إن الراحة والكسل هما هدف يحلم به الإنسان منذ أن طُرد من جنة الخلد ، وهما كما يقول البروفيسور ميلر فى كتاب حديث عن علم النفس غاية كل حى ، ولكن الراحة التى تأتى بعد لغب فتصيب عقل الإنسان بما يشبه الشلل تهبط بمستوى الإنسان إلى درجات الوجود الدنيا ، مستوى النبات الذى لا ينتقل من مكانه بل يأتيه الغذاء والماء الهواء دون حركة ، ومستوى القطة التى يأتيها رزقها رغداً فتأكل وتتزوج وتنجب وتموت . ونحن لا نريد أن نكون قططاً على أبواب أحد .

الفراغ والقضية

جمعني مجلس في بلد من بلدان أوربا بنفر من المثقفين المغتربين الذين أقاموا سنوات طويلة بتلك الديار ، فاستوطنها البعض واكتسب جنسيتها ، وحاول ذلك البعض الآخر فلم يفلح ، وأكد فريق ثالث أنه لا يمكن أن يغير لون جلده فهو مصرى وسيظل مصرياً إلى النهاية ـ وسرعان ما تحول الحديث إلى السياسة فبدأت أسمع نبرات لم أسمع مثيلا لها منذ الستينات فى أوائل فترة اقامتى فى بريطانيا ، فأعادت إلى ذاكرتى أيام الأحلام الكبرى ، وطفقت أحلل وأصنف ما سمعت أياماً متوالية ، تبعتها أسابيع من المناقشات مع ممثلى كل تيار من التيارات «النفسية» و «الفكرية» التى شهدتها حتى انتهيت إلى نتائج أعتقد أنها تهم كل مشتغل بالثقافة فى بلادنا فى هذا الوقت بالذات . وها هى أهمها :

يعتنق معظم المغتربين فكرة ، هى أقرب إلى النظرة العامة منها إلى النظرية ، مفادها أن بالعالم العربي اليوم فراغاً « عقائدياً » نشأ عن انحسار الفكر الاشتراكى القديم الذى بني على أساس نزعة التحرر والاستقلال والذى كان يمكن أن يؤدى إلى نهضة كبرى لولا تدخل أهل « اليمين »

الذين سيطروا على مجريات الأمور فى هذا الجزء من العالم طوال العقدين الماضيين ، والذين تبدو آثار تدخلهم فى الحياة العامة أكثر من آثار تدخلهم فى شئون الثقافة على المستويين العام والخاص .

ومن زاوية هذا الفراغ «العقائدى» تهاجم نسبة كبيرة من المغتربين (معظمهم من « العقائديين» القدماء) كل ما يدور فى مصر والعالم العربى، ويرفع واحد من هؤلاء لواء ثورة شخصية على الجميع شعباً وقادة ، وينتقون من صحف المعارضة (ومن الصحف القومية) الأخبار والتعليقات التى تدعم ما يذهبون إليه ويرددونها فيما بينهم بعد تضخيمها وتفخيمها طبعا ، وينتهون من ذلك كله إلى أنه لا حل «لمشاكل» مصر إلا إذا عادوا هم أنفسهم فشغلوا المناصب القيادية فى شتى المجالات وأعادوا مصر إلى العهد الذهبى للأيديولوجيا (العقائدية) وما أدت إليه من قوة عسكرية واقتصادية واجتماعية لم تشهد مصر مثيلالها فى نظرهم منذ أقدم عصورها.

ومن بين المثقفين المغتربين نسبة أقل ترى أن «الحل» يتمثل فى إحلال قضية جديدة محل « القضية » القديمة ـ أما « القضية » القديمة فكانت بناء الدولة العصرية القوية« المشروع القومى » وأما القضية الجديدة فهى بناء الحكومة الإسلامية على أكتاف لابسى الجلابيب البيضاء من ذوى اللحى ، فهم وحدهم المسلمون — فى نظرهم — وهم وحدهم القادرون على فهم الحكم الإسلامى . أما صورة هذا الحكم فهى غائمة مظلمة فى نظر معظمهم إذ ينحصر ما يقولونه دفاعاً عنه فى انتقاد ما يخالف الإسلام فى نظرهم من ممارسات اقتصادية أو اجتماعية وحسب ، أى أن معظم ما يقولونه فى هذا الصدد سلبى ولا يكاد يصل إلى حد الإيجاب إلاّ فى الندرة النادرة .

وتوجد نسبة أخرى من المثقفين المغتربين الذين يعيشون الحاضر دون بكاء على الماضى ، فهم هانئون بما آتاهم الله من فضله ، يحمدونه ويشكرونه على نعمائه إذ قيض لهم أعمالاً تدر آلاف الدولارات فى بلاد

متقدمة توفر لهم الرعاية الاجتماعية والصحية وكل ما يطمحون إليه من مسرات الدنيا — فى مجالات العلم والثقافة والترفيه وكل ما تطمح إليه نفس المثقف . وقد رأيت منهم من يمارس الموسيقى والغناء أو يلعب الشطرنج أو يقرأ بنهم ، أو يكتب حين تتاح له الفرصة أو يخدم أبناء وطنه بدءاً بأسرته وانتهاءً بأهل جلدته . ولم تنقطع صلة هؤلاء بالوطن الأم ، فلكل منهم مكان فى مصر يقضى فيه شطراً من العام ، وأصدقاء يركن إليهم فى الملمّات ويتطارح معهم الرأى ، فهو فى وفاق مع نفسه وزمنه ، وأنا أذكر الزمن هنا لأنه مفتاح إدراكنا لنظرية الفراغ والقضية .

إن المدخل الذى يجب أن نسلكه إلى « نفسية » الفريقين الأولين هو توقف الزمن لديهم عند اللحظة التى غادروا مصر فيها ، وقد غادرها معظمهم فى فترة التحولات الكبرى فى أوائل أو منتصف السبعينات وما زالت أذهانهم حافلة بأحداث الستينات ، ولما كان عدد كبير منهم يعمل فى المجالات الاعلامية فقد كانت لكل منهم صولات وجولات فى ساحات « العمل العام » ولكل منهم «ذكريات» فى عدة مواقع من مواقع « العمل الثقافى » الذى ارتبط آنذاك بما أسميته « العمل العام » ، بل إن بعضهم ربط نفسه بقضية من القضايا التى وطن نفسه على اعتناقها مدى الحياة ، وعلى اعتبار الإخلاص لها إخلاصاً للحياة نفسها . أى أن ارتباطه بقضية ما أصبح مصدراً للمعنى الذى يهب لحياته قيمة ، ومن ثم أصبح يتمسك بهذه « القضية » تمسكه بالمعنى غير عابىء بمرور الزمن أو بالتحولات التى شهدها العالم من حوله .

والحق أننا لم نتخلف عن الزمن حتى يمكن القول بوجود فراغ أو بعدم وجود قضية ، بل إننا سبقنا الزمن — وليس هذا من قبيل الفخر الأجوف — حين أدركنا أن طريق الستينات (طريق الحروب الإقليمية الخاسرة ، والارتجالات الاجتماعية باسم الاشتراكية ، والانغلاق على أنفسنا باسم الاستقلال ، وامتهان الإنسان باسم الشرعية الثورية) طريق لا يؤدى إلى ما كنا ننشده ونتمناه ، بل هو طريق مسدود كما يشهد بذلك الآن من

كانوا من دعاته ، ومن ثم طفقنا نراجع أنفسنا ثقافياً (وسياسياً) حتى أصبحت قضايا الماضى غير ذات موضوع ، ونشأت قضايا جديدة أهمها فى نظرى قضية الثقافة نفسها فى عالم يتغير بسرعة لاهثة من لحظة إلى لحظة.

ولا أبالغ إذا قلت إن وجود هؤلاء المصريين وأضرابهم فى الخارج يمثل فى ذاته قضية من القضايا التى لم تكن مثارة فى الستينات ، فهم امتداد للثقافة العربية (بمعنى أسلوب الحياة وبمعنى جماع المعارف والآداب الإنسانية التى تبلور هذا الأسلوب) وهم صور انفتاح مصر على العالم بصورة غير مسبوقة فى تاريخنا ، وأذكر ما قاله لى الدكتور شبايك فى لوس أنجيليس عام ١٩٨١ ، بعد أن أشار إلى أن عدد المصريين فى ولاية كاليفورنيا وحدها قد تجاوز ربع المليون ، «إننا ظاهرة ثقافية لا يمكن تجاهلها» .

أما الوجه الآخر لهذه القضية والذى لا يعى الكثيرون بوجوده فهو اتجاه أنظار المصريين بصورة متزايدة إلى الخارج ، وتغير ما يشغل نفوس الشباب وعقولهم عما شغل آباءهم ، فلم يعد عالم نجيب محفوظ يمثل لهم إلا الماضى الذى توارى إلى الأبد ، ولن تجد بين شباب الجامعة فى مصر (ولا أقول فى الخارج) من يذكر أو يستطيع أن يتصور طبيعة هذا الماضى . وأعتقد أن سرعة التحول التى اتسم بها القرن العشرون هى المسئولة عن الاضطراب العظيم والبلبلة التى تكمن وراء تصور وجود فراغ أو إساءة معنى وجود «القضية» أو «القضايا» الثقافية ـــ ولهذا حديث آخر .

مصريون خارج مصر

ذكرت في مقال سابق أن وجود أعداد هائلة من المصريين خارج مصر لم يعد مجرد ظاهرة ثقافية ولكنه يثير قضيــة ثقـافية تلــح على أذهــان « المشتغلين » بالثقافة ووجدانهم . وإذا كان لنا أن نقترب من الظاهرة أولا قبل التصدى للقضية فلابد من التمييز فى البداية بين المصريين المقيمين فى البلدان العربية وبين المصريين المقيمين فى البلدان الأجنبية ، فالفريق الأول يثير قضية تختلف عن القضية التى يثيرها الفريق الآخر لأن أفراده عادة ما يعودون إلى الوطن ولو فى سن متأخرة ، ولأن القيم الثقافية التى يذهبون إليها والتى يعودون بها لا تختلف فى النوع عن القيم المصرية ولكنها تختلف فى الدرجة فقط ، ومن هنا فان درجة التحول الثقافى محدودة وان كانت مهمة وجديرة بالنقاش المتعمق .

أما الذين يقيمون فى بلدان أجنبية فمعظهم مستوطنون لا يعودون إلى مصر إلا للتواصل مع الوطن القديم ولقاء الأحبة والأصدقاء ممن لم تتح لهم فرصة العمل أو الإقامة بالخارج أو ممن أتيحت لهم الفرصة فلم يغتنموها أو لم يقبلوها ، أو من الذين أقاموا فترة محدودة فى الخارج

للدراسة أو للعمل ثم عادوا . ومعظم المقيمين فى البلدان الأجنبية من المصريين يندرجون في فئة المهاجرين أى الذين رحلوا من مصر بقصد الإقامة خارجها إلى الأبد ، ومعظمهم أيضا ممن رحلوا فى السنوات الخمس والعشرين الأخيرة ، أى أنهم من الجيل الأول للمستوطنين ولم يبلغ أبناؤهم بعد مبلغ الرجال (بحيث يصبح الجيل الثانى راسخ الجذور فى التربة الجديدة) ولذلك فإن الهوة الثقافية التى تفصلهم عن الوطن الأم لم تتسع بعد بالقدر الذى يجعلهم ينتمون تماما إلى بلدانهم الجديدة .

ومبلغ علمى أنه كانت لدينا فى مصر وزارة مكلفة برعاية هؤلاء ، وهى لا شك وزارة مهمة ، والمهام المنوطة بها كثيرة وحيوية ، والجهود التى تبذلها جديرة بالثناء ، ولكن الواقع الذى يعيشه هؤلاء لا تجدى فى التصدى له جهود حكومية ، فهو ثمرة تراكم أحداث كثيرة وظروف تاريخية لا حيلة لأحد فى دفعها ، وإن كنا نستطيع أن نرسم حدود المشكلة كما تتراءى لنا عن كثب ، ولنبدأ بالتسليم بوجودها فالاعتراف بالمشكلة أول خطوة على طريق التصدى لها (ولا أقول حلها) .

وأنت تعرف أن هناك مشكلة ما عندما تواجه حيرة المغترب الذى تبلغ ابنته مبلغ النساء والذى يريد تزويجها من واحد من أبناء جلدته فيستعصى عليه الأمر ، إذ يتلفت حوله فيجد أن الذكور من أبناء معارفه قد ارتبطوا بأجنبيات ، وأن إعادتها إلى مصر بقصد الزواج وحده سخف لا مبرر له ، فهو يعنى قلقلة حياتها العملية أو العلمية أو العائلية ، فإذا حدث وكان لها صديق أجنبى يريد الزواج منها زادت حيرة والدها وربما وافق قائلا إن سعادة ابنته فوق كل اعتبار ومضمراً فى نفسه أن هذا معناه قطع كل صلة بالوطن الأصلى .

وأنت تعرف أن هناك مشكلة ما عندما يشكو إليك مغترب أن أولاده لا يعرفون العربية أو أن أحدهم ينكر عروبته أو لا يحب أن يشير إليها ، خصوصاً إذا كانت والدته أجنبية ، أو أنه لا يقول عن مصر (التى زارها مرة

أو مرتين) إلا كلاماً يثير الأسى والشجن ، فهو إما غاضب أو ساخر ، وكل مقارنة يعقدها بين أساليب الحياة هنا وهناك تزيد من أساه وشجنه .

وأنت تعرف أن هناك مشكلة ما تجتمع مع نفر من أبناء المغتربين الذين لا تربطهم بمصر إلا زيارة عابرة أو حادثة صغيرة تمخضت عن تجربة أليمة فى التعامل مع الجهاز البيروقراطى ، فانحصرت معرفتهم بمصر فى هذه التجربة ، وجعلوا يتبارون فى التندر بما قاله ذلك الموظف أو ذاك ، وما فعله « عبد الروتين » بأوراقهم أو إزاء بعض مسائلهم الإدارية ، فهم صغار بعد لا تربطهم بالوطن نشأة ولا تلاحم وجدانى ، وربما وجدت من العسير إيضاح الحقائق التى تفسر (وإن لم تكن تبرر) سلوك هذا أو ذاك ، أو تأكيد حقيقة مصر الأم الرؤوم ، بعيداً عن الوظائف والروتين .

وليست المشكلة مقصورة على أبناء الجيل الجديد ، ولا هى خاصة بفئة من فئات العمر ، بل لا أبالغ إذا زعمت أن المشكلة الأولى تكمن فى التحول من « المصرية » الكاملة فى جيل الآباء إلى « المصرية الإسمية » فى جيل الأبناء ، فالصفات التى ارتبطت بصورة تقليدية بالشخصية المصرية ـ كالطيبة ، (بمعنى العزوف عن الإيذاء والتسامح) والكرم (بمعنى عدم تقديس النقود والقيام بواجب الضيافة بل وانفاق ما فى الجيب حتى يأتى ما فى الغيب) والذكاء (بمعنى الذكاء الفطرى وكذلك سعة الحيل والمكر) أقول إن هذه الصفات تصطدم بثقافة أوربية لا تكترث للقيم التى تكمن وراء هذه الصفات وتؤدى إلى صدام من نوع ما بين ثقافة الآباء وثقافة الأبناء .

وربما كانت بعض الصفات المرتبطة بالمجتمع الأوربى ـ مثل احترام الوقت (والمواعيد) والعمل والانضباط وما إلى ذلك ـ لازمة للجيل الجديد مثلما أفاد منها الجيل الأول ، ولكنها تصطدم دون شك بما ترسب فى أعماق المصرى من قيم هى جماع مشاعر وأنماط وأحاسيس تمثل حصاد ثقافة القرون الغابرة ، والصدام يؤدى إلى فجوة هائلة بين أب لاقى الأمرين

فى سبيل هذه الحياة المستقرة فى الخارج ، وعانى معاناة هائلة فى سبيل تأمين سبل العيش له ولأسرته في أوربا وبين الولد الذى ينشأ فيجد كل شيء ميسراً وأن الحياة أمامه موطأة الأكناف فلا يكاد يحس بما فعله الوالد حتى يهيئها له . ولقد عرفت نماذج متعددة من هذا التناقض الذى يشهد بعمق المشكلة ، فجيل الأبناء يميل فى حالات كثيرة إلى نشدان المتعة وطلب المسرات وقد اختفت من عيونهم مثل الكفاح والنضال فى سبيل العلم وفى سبيل تسنم ذرا التفوق فيه ، أو العمل المضني لاثبات الامتياز وتأمين المكانة المرموقة مثلما فعل الجيل الأول ، ورأيت الأماكن البارزة التى يشغلها الآباء مهددة بأن تصبح شاغرة إذ لا يستطيع أبناؤهم شغلها بل ولا يكترثون لضياعها . وهنا لابد أن أؤكد هذا الاتجاه إلى التفوق والامتياز باعتباره من عناصر الثقافة المصرية القائمة على العلم والعمل عبر القرون .

الظاهرة إذن وما تثيره من قضايا تتطلب ادراكاً من جانب الجيل الأول لجميع أبعادها ، وجهدا متواصلا من المقيمين فى الوطن الأم لضمان استمرار صورة مصر بلد العلم والعمل ـ وأم التفوق والامتياز .

الضحك والهزل

يخلط الكثيرون بين الضحك والهزل ، وربما كان ذلك الخلط هو سر شيوع المهازل التى تسمى ـ تجاوزا ـ بالهزليات المسرحية أى (الفارس FARCE) وهى أبعد ما تكون فى الحقيقة حتى عن هذا اللون المسرحى المعترف به عالميا والتى أصبحت السمة الغالبة للمسرح المصرى المعاصر ، بل وسر ذيوع المفهوم الجديد للمسرح والذى ينحصر فى أنه مجموعة من الضحكات التى لا معنى لها . وفى هذه العبارة الأخيرة (وفى جملة الصلة بالتحديد) يكمن الفارق بين الضحك والهزل ، فالضحك نشاط إنسانى له معنى والهزل هو اللهو أو اللعب الذى لا معنى له .

وعندما وصفت الكاتبة الإنجليزية (مسز ويب) الشعب المصرى بأنه يحب الضحك كانت فى الحقيقة تشير إلى خصيصة لم تجدها فى شعوب أخرى وكانت تحس بأنها من خصائص الإنسان الراقية التى تحسب له لا عليه ، بدليل أنها قرنت بينه وبين ما يسمى اصطلاحا بالميل إلى التفكه أو بالقدرة على رؤية الجانب الفكه للأشياء (SENSE OF HUMOUR) والتى كانت تعتبرها من خصائص الشعب البريطانى دون غيره . ومن معانى

المصطلح الأخير سعة الصدر (أى القدرة على قبول الرأى المخالف دون غضب ، والاحتمال والتسامح) وهى الترجمة الصحيحة لما جرى العرف على ترجمته بسعة الأفق (BROAD - MINDEDNESS) ـ ولذلك فان صدور هذه الشهادة من كاتبة انجليزية لم تعش طويلاً (١٨٨١ ـ ١٩٢٧) ولم تكتب كثيراً (خمس روايات ومقالات مجموعة) ولم تزر مصر مطلقاً فيما أعلم ـ يدعو إلى الدهشة . ولولا صدور كتاب جديد هذا العام يتضمن مقالات جديدة لم تنشر لها وبعض خطاباتها المجهولة ما التفت أحد إليها .

ويبدو أن السيدة (ويب) قد عرفت عدداً من المصريين الذين كانوا يترددون فى أوائل القرن على انجلترا طلباً للعلم ، وربما كان ذلك فى أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة ، خروجاً على قاعدة الدراسة فى فرنسا آنذاك ، ويبدو أن السلطات البريطانية التى كانت تشرف على « نظارة المعارف » فى مصر فى تلك الحقبة كانت تريد تشجيع المصريين على التزود بالثقافة الانجليزية دعماً للوجود البريطانى فى مصر ، حتى لا ترجح كفة التعليم الفرنسى إلى الأبد فى الشرق العربى .

وأيا كان مصدرها ، فالشهادة فى ذاتها جديرة بالتأمل خصوصاً إذا وضعت بجوار شهادات الكثيرين من أبناء بريطانيا الذين عاشوا فى مصر أو اختلطوا مباشرة بالمصريين ، ونحن نفهم من هذا وذاك أن ما راع الأجانب فى الشخصية المصرية هو قدرتها على السخرية من الواقع وتلوينه بألوان متناقضة بحيث يكتسب العديد من الصور ، فإذا كان مريراً خفت مرارته ، وإذا كان عابساً انفرج عبوسه ، وإذا كان حالكاً تبددت بعض ظلماته ، وذلك عن طريق قوة الخيال التى تعتبر من الملكات الخلاقة فى ذهن الإنسان .

والمصرى يفعل ذلك من تلقاء نفسه ، دون أن يدفعه أحد إليه ، فهو يضحك من مصائبه ، ويسخر من أحواله ، وهو على استعداد فى جميع

الأحوال للضحك لا لأنه هازل . بل لأنه جاد ، وجده معناه قدرته على تقدير قيم الأشياء ومعرفة ما يمكن التغلب عليه وما لا يمكن قهره ، فإذا استحال عليه أن يقهر عدوه ضحك منه ، وإن رأى أن سخريته منه ستزيد من وعى مَنْ حوله به سخر منه بلا هوادة .

أما المعنى الآخر للميل إلى الفكاهة ، وهو سعة الصدر والطاقة على تقبل الاختلاف ، فربما كان مصدره لدى المصريين طول معاشرتهم للأجانب وطبيعة نظرتهم للإنسان أيا كانت صورته ، وهى نظرة إبداعية فى جوهرها ، فالمصرى عندما يشاهد غريباً أو ما هو غريب عليه ، يضعه فى إطار مختلف ويقبله داخل هذا الإطار ، بل هو يحاول أن يوسع من أبعاد هذا الإطار حتى يجعله مرناً متعدد الألوان ، بل وكثيرا ما ينسج حوله أطراً أخرى تضفى على غرابته طرافة تؤكد « المسافة » التى تفصله عنه ، ومن ثم تيسر له قبوله .

وهذه « المسافة » هى العنصر الفاصل الذى يفرق بين الكوميديا والتراجيديا ، إذ لا يضحك الإنسان إلا على ما هو غريب أو من هو غريب عنه ، و « الضحك » منه فى ذاته حكم عليه ، وقد يقترب الحكم من الإدانة أو يقتصر على تأكيد الخطأ أو الزلل فحسب ، ومن ثم كانت الكوميديا سلاحاً حاداً يستخدمه الإنسان فى محاربة النقائص والعيوب ، وهو مذهب جاد من مذاهب المسرح الرفيع بشتى ألوانه التى سبق أن تعرضت لها فى كتابى « فن الكوميديا » (١٩٨٠) مثل كوميديا الموقف ، وكوميديا الشخصية ، وكوميديا الكاريكاتير وما إلى ذلك ، فالإنسان ، كما قيل بحق ، يضحك بعقله ، ولولا عقل الإنسان ما ضحك ، لأن ضحكه يقوم على إدراك معين ، والكاتب المسرحى يحرص على توفير مقومات هذا الإدراك فى صورة فنية متماسكة لها معنى موحد . ومن ثم قد لا يقهقه المتفرج وقد لا يجلجل ضحكه وهو يشاهد إحدى الكوميديات العالمية لأن

المعنى يمس عمقاً بعيد الغور فى نفسه يبقى على الضحك داخلياً لا تدل عليه إلا البسمات الخافتة .

ولذلك كان الكتاب الساخرون جادين ـ من فكرى أباظة ومحمد عفيفى إلى محمود السعدنى وأحمد رجب وأحمد بهجت ـ وكذلك رسامو الكاريكاتير وكتاب المسرح ، بل والشعراء ـ واستمع إلى حافظ إبراهيم :

قد غدا القوت فى يد الناس كاليا
قوت حتى نوى الفقير الصياما
ويخال الرغيف فى البعد بدرا
ويظن اللحوم صيداً حراما
إن أصاب الرغيف من بعد كد
صاح مَنْ لى بأن أصيب الإداما

بل إن العقاد نفسه (شيخ الجد) لم يخل ديوانه من السخرية ! أما الهزل الذى نراه اليوم على مسارحنا فهو لون من ألوان التهرؤ الفنى الذى لا أعرف والله كيف أصفه . إنه يثير الضحكات ولا شك ، وهو يثيرها بطرق غليظة لا تتطلب الكثير من إعمال العقل ، ولكنه يفتقر إلى الرؤى الموحدة التى ترفعه إلى مصاف المسرح الحقيقى ، و لا يمكن بدون الرؤية الموحدة أن يكون للعمل معنى فنى .

إن صورة المسرح فى بلد ما ترتبط بصورة عقل شعبه ووجدانه . فهل أصبحنا شعباً هازلاً ـ أى لاهياً عابثاً ؟ وهل نملك فى هذا العصر وهذه الحقبة العصيبة من تاريخ العالم أن نلهو ونعبث ـ كما يقول صلاح عبد الصبور فى « تذييله » لمسرحية « مسافر ليل » ؟ لقد أثارت شهادة المسز

ويب أشجانى ، تلك السيدة التى عاشت تصارع المرض وكانت ذات رؤية مأسوية (مثل توماس هاردى) ولكنها أقرت للمصريين بسعة الصدر وحب الحياة والإشراق . فلنضحك ما شاء الله لنا أن نضحك . ولكن حاشا الله أن نكون من الهازلين .

ثمن الكتاب

قال صديقى فى رنة انزعاج بادية : «أرأيت إلى أسعار الكتب كيف التهبت وأشتعلت ؟ لقد اشتريت كتاب كذا وكذا بمبلغ كذا وكذا» . وقدمت إليه فى البداية الرد الذى اعتدته فى هذه الأحوال والذى يفسر غلاء الكتب فى إطار غلاء كل شيء لا فى مصر وحدها بل فى العالم كله . وأنثنيت أحصى الأسباب التى أصبحت أعرفها جيداً والتى تتصل بارتفاع أسعار الورق وأحبار الطباعة وما إلى ذلك من مستلزمات الإنتاج ، والارتفاع الموازى (وإن كان لا يصل إلى نفس الدرجة) فى أجور العاملين بالطباعة والنشر ، وما يتصل بذلك من تكاليف الإعلان عن الكتاب وتسويقه — ثم توقفت وشرعت أنظر للأمر من زاوية أخرى تماماً ، وهى زاوية القارىء والمشترى .

من الذى يشترى الكتب ؟ نستطيع أن نفترض أن القراء هم الذين يشترون الكتب ، وهذا افتراض معقول لأن النسبة الضئيلة من المشترين الذين لا يبتاعون الكتب من أجل قراءتها بل من أجل جمعها أو التباهى بامتلاكها تعتبر استثناء يمكن إغفاله ، فالشخص الذى يدخل مكتبة ما

ويخرج نقوداً من جيبه لشراء كتاب ما ، عادة مايفعل ذلك بقصد قراءته ، سواء قرأه بعد ذلك أم لا . وهذا القارىء الشارى هو محور اهتمامنا اليوم . فعندما بدأت النهضة الحديثة في الطباعة والنشر بعد الحرب العالمية الثانية ، كان القارىء من (المتعلمين) أو من (أبناء المدارس) كما كانوا يسمون ، وكان يمثل رأس الحربة لجيل جديد من (المثقفين) الذين أشار اليهم ريتشارد كروسمان فى كتابه بعثة فلسطين (١٩٤٦) باعتبارهم طليعة ثورة وشيكة في مصر ، إذ كان يرى فيهم قوة ماتفتأ تتزايد وتنتذر بتغير اجتماعى قريب .

كان معظم هؤلاء من أبناء (القادرين) ، ولم يكن طه حسين قد أعلن ثورته التعليمية بعد في عام (١٩٥٠) بقولته الشهيرة إن التعليم كالماء والهواء، ومااتلا ذلك من إلغاء المصاريف الدراسية التى حجبت الكثيرين عن التعليم العام ، وأهدرت طاقات الكثيرين من أبناء هذا الوطن النجباء . وكان المتعلمون يعملون فى الحكومة — فى (الدواوين) التى بدأت تتكاثر وتنتشر — ويتقاضون رواتب قاربت بينهم تدريجياً وبين أبناء الطبقة المتوسطة (البرجوازية) من التجار وأرباب الصناعة بصفة أساسية . ولم تمض أعوام على قيام الثورة حتى أصبح هذا الوضع راسخاً إذ أرست الثورة مبدأ المجانية بصورة لا رجعة فيها ، وأمنت العمل فى (الدواوين) لخريجى الجامعات (التى كثرت) والذين كان عددهم طبقا لاحصاء عام ١٩٦١ يزيد على ١١٠٠٠٠ فى شتى التخصصات .

كانت هذه القوة القارئة فى الستينات هى نفسها القوة الشرائية للكتب، ولم يكن من العسير تسويق سلسلة مثل الألف كتاب الأولى ، أو روايات الكتّاب النابهين آنذاك ، وأذكر أننا عندما أخرجنا مجلة المسرح الأولى فى مطلع عام ١٩٦٤ (وكان رئيس التحرير هو الدكتور رشاد رشدى رحمه الله) أخذنا نزيد عدد المطبوع من الأعداد الأولى التى كانت تختفى فور صدورها حتى وصل إلى عشرة آلاف ، كما زاد ثمن النسخة بعد ذلك

من خمسة قروش إلى عشرة قروش . وقس على ذلك المجلات الأخرى والكتب الأخرى التى لم تكن أسعارها تزيد على قروش معدودة ، تمثل نسبة ضئيلة من دخل (المثقف) الموظف ، أيا كان تخصصه .

وعندما حدث التحول التاريخى فى السبعينات إلى الاقتصاد الحر أو مايشبه ذلك من بعيد ، وقع خلل فى (تركيب) هيكل القراء ، إذا انتعشت طبقة برجوازية جديدة تتسم بكل سمات البرجوازية التاريخية ، من عزوف عن العلم والثقافة بصفة عامة ، ونشدان المتعة وأطايب العيش ، وانفاق المال بسخاء على السلع الاستهلاكية ، وساعد على ذلك ـــ دون شك ـــ تدفق الثروات العربية فى أيدى العائدين الذين أتوا معهم بطرائق أخرى للعيش غير الثقافة والتعليم ، وهذه من سخريات القدر إذ أنهم ما كانوا ليحققوا ما حققوه دون علم وتعليم .

واستمر هذا الإتجاه دون توقف حتى التسعينات ، بل إنه ازداد رسوخاً وتمكناً من مجتمعنا ، إذ أنه لم يقتصر على الظواهر الاقتصادية التى ذكرتها فى بداية المقال ، ولاهو مقصور على ثبات الدخول الضئيلة للمثقفين الموظفين (مما يعنى هبوطها النسبى، أى بالنسبة إلى مستويات دخول الكاسبين الآخرين) بل إنه أحدث أكبر خلل يمكن أن يحدث لثقافة دولة قامت على العلم والتعلم ألا وهوالكفر بقيمة العلم لذاته ، وحلول قيمة أخرى محلها هى قيمة كسب المال ـــ وهذه هى الطعنة الحقيقية التى أصابت عملنا الثقافى فى مجال الطبع والنشر .

لم يعد القارىء اليوم ، وأنا اقصد القادر على شراء الكتب ، يقبل على الكتاب من أجل مابه من (علم) ولكنه يدرج الكتاب بين طائفة المتع التى يوفرها له المال ـــ فهو ينشد الإثارة فيقبل على كتب المذكرات السياسية وكتب (المؤرخين) الذين يسبّون عهداً بعينه أو يكيلون له المدائح ، وهو ينشد الاطمئنان واليقين فيقرأ الكتب الدينية ، وهو ينشد العجائب والغرائب

فيقرأ عن الجن والسحر وعالم الأرواح (الذى هو غيب لايجوز الخوض فيه) وهو ينشد التسلية والتسرية فيقرأ القصص الساذجة سواء كانت مؤلفة أو مترجمة .

أما طالب العلم ، الذى ينتمى إلى دائرة ضاقت فأمعنت فى الضيق ، فهو يواجه كتباً أجنبية ذات أسعار تمثل التضخم الذى اجتاح البلدان المتقدمة ، أوكتباً عربية يمثل سعر الواحد منها عشرة بالمائة من مرتبه بعد أن كان يمثل واحداً بالمائة أو أقل ! وأذكر أننى شاهدت فى معرض الكتاب منذ عامين كتاباً أجنبياً لاتزيد عدد صفحاته على مائة ويزيد سعره على مائة جنيه ، فتصفحته فلم أجد له من القيمة ما يبرر هذا السعر (الإجرامى) ، وكدت أن أقرأه كله واقفاً لولا خشية الاتهام بالسرقة ! والقول بأن تتحمل هيئة الكتاب وحدها عبء توفير الكتب الزهيدة الثمن قول ساذج ، فالهيئة مؤسسة واحدة من بين شتى المؤسسات العامة والخاصة التى تقوم بطبع ونشر الكتب ، وهى تنهض بأعباء لاتستطيعها غيرها ، والتكاليف واحدة لدى هذه وتلك ، وليست فى يدها عصا سحرية تستطيع بها تخفيض أسعار مستلزمات الإنتاج التى ارتفعت أسعارها عالمياً (بل هى غير معفاة من الرسوم الجمركية) .

إن أزمة ارتفاع أسعار الكتب أزمة تنبع من اختلاف نوعية القراء ، وماحدث للقراءة باعتبارها نشاطاً معرفياً فى بلادنا . وهذا هو مكمن الداء الذى يجب أن نركز جهودنا للقضاء عليه ، حتى يعود للعلم احترامه والحدب عليه خالصاً من الاعتبارات المادية .

نساء و رجال

(الحركة النسائية) (FEMINISM) تعبير جديد نسبياً ، إذ بدأ يدل على مناصرة مطالب المرأة وحقوقها في عام ١٨٩٥ ، وكان قد دخل اللغة الانجليزية لأول مرة عام ١٨٥٠ ليعني خصائص الأنوثة — وشتان بين المفهومين ! وقد شاع في العشرين عاماً الأخيرة — أو قل بُعثَ من مرقده — ليحل محل التعبير القديم الذي أشاعته رائدات نصرة المرأة الأوليات ، مثل ماري ولستونكروفت ، زوجة الفيلسوف الانجليزي وليام جودوين ووالدة ماري شلي (زوجة الشاعر شلي والكاتبة الروائية ومخترعة شخصية فرانكشتاين) ، وهو تعبير «تحرير المرأة»(EMANCIPATION) والذي ظل مقصوراً على السياقات السياسية في المقام الأول والاجتماعية في المقام الثاني، حتى حل محله تعبير له نفس المعنى وإن كانت دلالته موجهة نحو العلاقة بين الرجل والمرأة — والحرية الجنسية بالتحديد — وهو تعبير (WOMEN'S Lib) وبرز للدفاع عنه والقتال في سبيله عدد من شهيرات الكاتبات من بينهن جرمين جرير (التي عادت فتنصلت من أفكارها عام ١٩٨٤) بينما كان دعاة الحركة النسائية الجديدة قد نشطوا — رجالاً

ونساءً — ليعيدوا النظر في وضع المرأة على جميع المستويات أى فى جميع السياقات ، الشخصية منها والاجتماعية والاقتصادية والسياسية بطبيعة الحال.

وقد اقتضت (إعادة النظر) هذه إعادة نظر فى تراث الإنسانية المكتوب ، فهو مسجل من وجهة نظر الرجل فقط ، وهنا لابد من الإشارة إلى أمرين الأول هو ما يقوله دعاة الحركة من أن تاريخ البشرية المدون يتضمن قدراً كبيراً من التزييف لأنه يغفل الدور الحقيقى الذى لعبته المرأة فى تطور المجتمعات البشرية ، والثانى هو الظلم الذى حاق بالمرأة فعلاً على مر التاريخ فحرمها من فرصة المساهمة بما تقدر عليه (وهى لا تقل قدرة عن الرجل) فى دفع عجلة التقدم الإنسانى .

ومع تكاثر الكتب التى تدعو إلى إعادة كتابة التاريخ من وجهة نظر المرأة بحيث تنصفها مثلما أنصف التاريخ الرجل ، وبحيث تبين مظاهر الظلم الذى حاق بها فى العصور التى سادها الرجال ، تكاثرت كتب النقد الأدبى التى تركز على صورة المرأة فى التراث الأدبى ، وهى صورة زائفة خلقها الرجل وأشاعها وتوارثها كى ترسخ المفاهيم التى تضم قيماً مشكوكاً فى صحتها ، فالرقة ليست مقصورة على المرأة ، بل ولا الرحمة ولا الحنان ولا العاطفة ولا (العذوبة الزائفة) ، وكذلك فليست صفات الغلظة ولا القوة ولا العقلانية مقصورة على الرجل ، ولكن الأدباء يتجاهلون الواقع النفسى وحقائق الحياة نفسها ليضفوا على المرأة الخصائص التى ارتبطت بها فى أذهانهم ربما عن حسن نية ، فيزيفون بذلك صورة الإنسان نفسه .

وقد اتسم عام ١٩٩٢ بأنه عام (المناظرة الكبرى) فى بريطانيا بين دعاة الحركة النسائية الذين أصبحوا ذوى قوة وبأس شديدين ، وتكاثرت كتبهم وارتبطت بالمذاهب النقدية الجديدة (على رف المكتبة فى منزلنا ما لايقل عن عشرين كتاباً منها صدرت فى السنوات القليلة الماضية) وبين المعارضين المحافظين الذين أساءوا فهم الحركة النسائية برمتها فتصوروا أنها تشكل تهديداً لحقوق الرجل فى مملكته أو تتضمن التهديد بتغير صورة المجتمع وصورة الأسرة ، ناسين أن هذه الصورة قد تغيرت بالفعل منذ أن حققت

المرأة استقلالها الاقتصادى فلم تعد (عالة) على الرجل ، ولم يعد عليها أن تتحمل فى صمت مايمليه (رب المنزل) الذى لم يصبح (ربا) إلا بفضل ماينفقه من مال حرم المرأة أن تكسبه .

وبرز من هؤلاء كاتب اسمه نيل ليندون أصدر فى الصيف (١٩٩٢) كتاباً اسمه «كفانا حرباً بين الجنسين» (NO MORE SEX WAR) يحاول فيه رد الظواهر الاجتماعية المقلقة فى بريطانيا إلى الحركة النسائية ، مثل زيادة معدلات الطلاق ، وتشتت الأبناء ، وتفتت الأسرات ، وزيادة الأعباء المالية التى تتحملها الدولة لرعاية الأسر «المصابة» وهلم جرا. ويستخدم ليندون فى كتابه مايسميه بلغة الأرقام والتى يزعم أنها لاتكذب ، وأزعم أنا أنها أكذب اللغات ! فالرقم فى ذاته لا معنى له ، وتفسيره قد يكون صادقاً وقد يكون كاذباً ، وتفسيرات ليندون كاذبة فى مجملها ، فهو يتجاهل أبسط قواعد البحث العلمى التى نعرفها نحن الأكاديميين وهى تعدد العوامل ، إذ لا يمكن رد ظاهرة مهما كانت سهلة الفهم إلى عامل واحد، وإذا كانت الحركة النسائية من عوامل تشتت الأسرة فى بريطانيا فأهم منها عامل الثورة على المجتمع وقيمه (أى على المؤسسة الاجتماعية) التى أعقبت الحرب العالمية ، وعامل رفض الدين وقيمه ، ولهذا دوافعه الفكرية فى المجتمع الصناعى المادى) وعوامل العزله الفردية وما تلا تفتت الامبراطورية البريطانية من تهرؤ فى صورة الوطن كمؤسسة .

وقد ردت على الكتاب كاتبة لامعة هى ايڤون روبرتس ، بكتاب صدر فى سبتمبر الماضى (١٩٩٢) وعنوانه «الولع بالرجال» (MAD ABOUT MAN) تكرر فيه ماسبق أن قيل فى كتب الحركة النسائية ثم تختتم حججها برصد إنجازات الحركة مثل حصول المرأة على أجر مساو لأجر الرجل مقابل نفس العمل ، والتمتع بالحق فى الملكية الفردية ، ومن قبل ذلك حق الانتخاب والمشاركة فى الحقوق السياسية وما إلى ذلك .

أما (المناظرة الكبرى) فقد وصلت ذروتها يوم ٥ أكتوبر ١٩٩٢ حين انقسم المدافعون عن الحركة النسائية ومهاجموها (من الجنسين) إلى

فريقين يستخدمان شتى الأساليب الانفعالية والمنطقية على حد سواء ، يقود الفريق المدافع نايجيلا لوسون بينما مايزال ليندؤن على رأس المهاجمين . والغريب أن تلتقى بعض حجج الفريقين دون أن يدروا (وهى مسجلة فى صفحات جريدة التايمز اللندنية) وأهمها وجود (عداء) أو (نفور) بين الجنسين — وقد يصل فى بعض الأحيان إلى درجة التعصب الذى لا يصغى صاحبه إلى صوت المنطق .

هل هذا (النفور) أو (العداء) حقيقى ؟ هل أدت الحركة النسائية إليه؟ هذا هو موضوع الجدل الدائر حتى الآن والذى لم تفلح الاحصائيات فى إيضاح حقيقته .

ترقية أساتذة الجامعة

عندما أقدمت الجامعات على تعديل قانونها القديم الذى كان يقصر الأستاذية فى كل تخصص على أستاذ واحد ، وفتحت الطريق أمام الجميع للترقى إلى تلك «الوظيفة» ، لم تنس أن تضع بعض الضوابط التى تجعل شاغل وظيفة الأستاذية أهلاً لها ، فوضعت بعض المعايير التى تستند إلى طبيعة تلك الوظيفة نفسها وأهمها إجراء البحوث العلمية ، فالأستاذ الجامعى فى المقام الأول باحث ، وعمله هو التفكير الدائب سواء كان ذلك فى المعامل والمختبرات أم بين الكتب والأوراق على مكتبه ، ولم تنس الجامعة أيضاً أن تستعين بمعيار الأقدمية فالأقدمية فى مجتمعنا ذات احترام يصل إلى درجة القداسة والمثل يقول « أكبر منك بيوم يعرف عنّك بسنة» .

ومن ثم وضعت الجامعة نظاماً لاختبار أهلية المتقدم للترقى يتضمن عرض الأبحاث على لجنة يختار أعضاؤها من الأساتذة البارزين فى التخصص العلمى المناسب ، وأطلق عليها اللجنة الدائمة Standing Committee تمييزاً لها عن اللجان المخصصة AD HOC أى التى تتشكل لأداء مهمة محددة ثم تنفض ، وتتولى هذه اللجنة فحص الانتاج العلمى المقدم

من (طالب) الترقية ، سواء كان مدرساً (LECTURER) أم أستاذاً مساعداً ، ثم تكتب تقريراً ترفعه إلى القسم العلمى الذى ينتمى إليه الطالب ، فإذا رأى القسم (الذى يجتمع على مستوى الأساتذة) أن التقرير عادل ومنصف أوصى بقبوله ورفعه إلى مجلس الكلية (الذى يتكون من الأساتذة أيضاً) فإذا وافق عليه رفعه إلى مجلس الجامعة (الذى يتكون من العمداء) فأصدر المجلس الأخير قرار الترقية .

وعلى مدى الأعوام العشرين الماضية تقريباً حقق هذا النظام نجاحاً لابأس به ، فهو كأى نظام قضائى يسمح باختلاف وجهات النظر وبالمداولات والتظلم والاستئناف ونقض الأحكام وقد شهدت أول حالة تظلم فيها المتقدمان للترقى لوظيفتى أستاذ مساعد وأستاذ فى أحد أقسام كلية الآداب فى أواسط السبعينات إذ تظلما من قرار اللجنة فاتخذ مجلس الكلية قراراً بتشكيل لجنة أخرى أنصفتهما ، وأخذ العدل مجراه ، فالنظام الذى يأخذ فى اعتباره أن البشر بشر قد يخطئون مثلما يصيبون لابد أن ينجح فى النهاية مهما كانت العثرات .

ولكن تشكيل اللجان المذكورة على أساس الأقدمية فقط — والأقدمية توحى بالعدل — خلق هوة بين شباب العلماء وبين قدمائهم ، فلم يعد التميز أساساً للانضمام إلى اللجنة (على أساس النشاط العلمى للأستاذ منذ حصوله على الأستاذية مثلاً) بل عدد السنوات التى يقضيها على ظهر الأرض ، ولو دون اقتراب من العلم . وأخذت الهوة تزداد اتساعاً مع نشأة الجامعات الاقليمية حيث تقل الأقدمية المطلوبة للترقى عن الأقدمية المطلوبة للترقى فى الجامعات الكبرى ، وازدادت حالات التظلم من أحكام اللجان ، والاحتكام إلى مجالس الأقسام ومجالس الكليات ومجالس الجامعات .

وقد ساهم فى إيجاد هذه الهوة تسمية لجان فحص الانتاج العلمى باللجان الدائمة ، إذ تصور البعض أنها مؤسسات ثابتة لا يمكن المساس بها

ولا راد لأحكامها ، ولكنها فى الحقيقة لجان مثل لجان (مجالس) الأقسام والكليات ، وأعضاؤها قد يكونون أعضاءً فى المجالس المذكورة ، وهم لا يشكلون هيئة منفصلة عن الجامعة أو كياناً مستقلاً يمكنه إملاء أى شيء على مجلس الكليات أو مجلس الجامعة . ولذلك نص الشارع على قصر مهمتها على كتابة تقرير عن الأعمال العلمية للمتقدم ورفعه إلى هيئات إصدار القرار .

وأظننا فى حاجة ماسة إلى إعادة النظر فى التشكيل الجغرافى أو الاقليمى لبعض هذه اللجان ، نشداناً للعدل ، وإعادة النظر فى الأقدمية أيضاً باعتبارها الأساس الأوحد الذى يحقق الإنصاف والمساواة . فجامعات العالم المتقدم لا تعتمد على الطاعنين فى السن فقط فى إدارة شئونها العلمية — فهؤلاء يشكلون مجلس شيوخ الجامعة (THE SENATE) كما هو الحال فى جامعة لندن مثلاً ، أما الأمور الخاصة بالتعيين والترقية فهى فى أيدى الأساتذة النابهين ، صغاراً فى السن كانوا أم كباراً . ولقد نجحت الجامعة أيما نجاح عندما جعلت إدارة الأقسام العلمية دورية ، أى بالتناوب بين الأساتذة ، وجعلت عمادة الكليات بالانتخاب ، فهى وظيفة إدارية لها ملامح ومقومات سياسية (وإن كانت لا تتصل بالسياسة (Politics) وأثبتت كليتنا العتيدة (آداب القاهرة) نجاحاً بعد نجاح فى تطوير العمل بها عن طريق هذا النظام، ولكننا ننظر إلى بعض لجان الفحص المذكورة وفى حلوقنا غصة ، فهى (دائمة) كأنما هى قدر لا يغير منها إلا مغير الأحوال سبحانه وتعالى .

فلنعد النظر فى معايير الأقدمية ، فالعلم ليس بالضرورة تراكمياً ، ولاهو كالخمر يحسن بمرور السنين .

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٥٨٠١ /١٩٩٣

I.S.B.N. 977-01 - 3435 -x